

演じられる現実

——王の舞をめぐる民俗的変容の一考察——

橋 本 裕 之

- 一、問題
- 二、祭礼
- 三、芸能
- 四、教育
- 五、再生Ⅰ
- 六、再生Ⅱ
- 七、現実

一、問題

民俗芸能研究にとって大きな比重を占めると思われるテーマの一つとして、ある芸能が体験する民俗的変容の考察を挙げることができ、言うまでもなく、このような観点にとって、芸能の成立及び

伝播を明らかにする作業は欠かせない。何故なら、現在民俗芸能として定着している事例のうち、少なからぬケースについて成立と伝播に関するある程度の見通しが得られるのであり、ごく図式的に語れば、中央の芸能が地方に伝播して民俗芸能化するプロセスが想定されるからである。

例えば、山路興造は以下の如き理解を提出している。

「本来、民俗芸能研究の一つの目的は、なぜその地方に特異な民俗芸能が育ったかという民俗的背景を説明することにあるはずであるが、当面の私の興味は、その芸能の成立と伝播にある。民俗芸能の本質を、その土地の民衆が生んだ芸能として捕らえるのではなく、中央の芸能が、地方に伝播して変容したものと考えるからである。その変容のありかたに、民衆の心の在り様や、美の意識を探る

うと思うのである。⁽¹⁾

そこで、民俗における変容を見定めるためには、先ず芸能の一般的かつ形式的な枠組を前提とする必要がある。言い換えれば、分母に相当する芸能の全体像を把握した後に、それとの差異を個別的な事例に即して具体的に検証する手続きが望まれよう。

従来、民俗芸能は民俗の心性が直接的に具象化したものであるとする認識が、ややもすれば無批判に共有される場合が多かったように思う。勿論、純粹に民俗から自生した芸能の存在は可能性として否定できないが、本稿ではア・プリオリに設定されたこの種のイデオロギーには少なくとも従わない。しばしば歴史的事実に離反しながらも、それを隠蔽し抑圧的に機能する危険を孕んだ言説は、民俗芸能研究にとって必ずしも有益には働かないと考える。

但し、ある芸能が伝播した帰結として民俗芸能を把握する理解は、決して民俗を過少評価する姿勢には繋がらないとあらかじめ明言しておかねばならない。芸能の形式自体は外部から挿入されたとしても、それが未だ無定形な民俗の心性に明確なかたちを与えていた点は特に強調されて良いだろう。やがてかたちは、ある地域に受容された時に、地域の要請に因應べく様々に変形かつ意味づけされてゆく。だから、その変容の度合を芸能という身体的な表現の中に探ってみることで、逆にある地域に潜在する民俗の心性がリア

ルに浮かび上がってくるのではないか。別の言い方をすれば、民俗芸能のある地域の抱える独自の論理が身体化され投影されたテクストとして読む視点が成立し得ると考えるのである。

以上の見通しに基づいて、本稿では王の舞をめぐる民俗的変容の一例を分析の対象とする。⁽²⁾ そのために、王の舞の本来的な形態について、最小限の情報を提供するにとどめたい。なお、王の舞の成立と伝播に関する諸問題——主に中世芸能としての——は、別に用意する論考「王の舞の成立と展開」⁽³⁾の中で検討しておいた。

ところで、冒頭に提出した観点は、王の舞を考察する際に極めて有効性を発揮すると思われる。別稿と重複するが、ともかく王の舞の概観を試みることにしよう。王の舞は、平安末期から鎌倉期にかけて主に京都・奈良の大社寺の祭礼を舞台として盛んに行なわれた中世芸能の一つであり、田楽・獅子舞などと共に演じられていた。現在でも、十六の事例を擁する若狭地方をはじめとして、広い地域に分布することが知られている⁽⁴⁾（若狭地方ではオノマイと呼びならわしている）。王の舞の特徴としては、(1)祭礼の中では行列を先導する機能を担っていると考えられること、(2)祭礼芸能の一環として田楽・獅子舞などに先立って演じられること、(3)しばしば桶襦袢を着用し、鳥甲に赤い鼻高面をつけること、(4)前段は鉾を持ち後段は素手で、四方を踏み鎮めるかのように舞うこと、(5)人指し指と中

指を揃えて伸ばし、薬指と小指を親指で押さえる剣印が舞の要素をなしていること、(6)楽器としては太鼓・笛が用いられる場合が多いこと、等が挙げられよう。これらの諸項については、絵画史料が示す図像と、最も整った形態を残す若狭地方の事例とがほとんど一致しており、そこに連続性が想定できる。

具体的には、平安中期以降、各地に中央の大社寺などを領家とする荘園が成立してゆくにしたがい、領家による荘園支配の戦略として精神的紐帯となるべき荘園鎮守社や寺院が荘園内に設置され、そこでの祭祀に領家の社寺が行なっていた祭祀形態や芸能構成を模したミニチュアが採用・導入されたと考えられる。それぞれの地域における定着の相を歴史的に辿るのは難しいが、若狭地方の事例を扱う本稿にとっては、山路興造の論考「荘園鎮守社における祭祀と芸能―若狭三方郡を中心として―」⁽⁵⁾などが直接参考になるだろう。また別の伝播経路としては、各国一宮と国衙を媒体とするルートを指摘しておきたい。一宮の祭祀芸能の中に王の舞が登場するケースも、決して多くはないが存在するのである。

しかし、従来王の舞をめぐる言説は、しばしば発生や起源に関わってきた。先行の諸研究からは、王の舞が本来舞楽・伎楽に由来する外来系の芸能として現われつつも、様々な要素との習合を繰り返して現在に至ると考える、共通の見解が抽出できる。⁽⁶⁾こうした議論

につけ加えるべき新たな展望は未だ持ち得ないが、反問の芸能化に由来すると思われる王の舞が、邪気を払い空間を清浄化する呪術的な意味合いを強く有する点は否定できない。王の舞を猿田彦とのダブル・イメージで捉える史料等によりながら、そこに託された機能を読み解いてゆけば、今まで比較的注目されなかった側面に光を当てることも可能ではないだろうか。⁽⁷⁾

ごく大まかな王の舞のイメージを再構成するためには、記述は若干詳細に過ぎたかもしれない。とはいえ、本稿の関心は今後その方面に向けられることはないはずである。既に、知名度の低いこの芸能への眼差しはある程度喚起されたように思われるから、以上は前提として踏まえつつもひとまず措いて、具体的な事例から始めたい。扱われるのは、福井県三方郡美浜町宮代に鎮座する弥美神社の王の舞。このケースは、他の事例と比較して極めて突起的な様相を呈している。本稿は、その独自性を手がかりにして、分析を試みるものである。実際、地域にとって重要な意味を持ちつつ繰り出される王の舞の演技は、自らの起源論や発生論に何の関心も示さず、それらを容易にすり抜けてゆく。そして演技においてあまりにも顕著に看取される変容の度合は、何よりも差異の群れを通して、この地域が育んできた世界の認識像すら体现しているのかもしれない。⁽⁸⁾

二、祭 礼

弥美神社の王の舞に言及する前に、母胎となる祭礼について触れておかねばなるまい。一般に、王の舞の祭礼芸能としての性格は、地方への伝播の後も失われていないように思われる。しかも弥美神社の王の舞の場合、祭礼のいくつかの局面で重要な意味を与えられて登場するために、両者を切り離しては考えられないのである。

現在五月一日（古くは四月一日）に行なわれる弥美神社の祭礼には、王の舞と獅子舞が登場する。かつては田楽もあったらしいが、今はない。弥美神社の祭礼は、こうした芸能構成をはじめとして、多くの点で若狭地方の祭礼の典型をなしていると思われる。以下にその特色を挙げておこう。山路興造による立項が明快なので、そのまま紹介する。⁽⁹⁾

一、小は一村、大は十数村にわたる村毎の頭屋制度による厳格な宮座組織によって祭祀が行なわれる。

二、奉納される芸能は、王の舞・獅子舞・田楽を核に、所により流鏑馬・巫女による神楽・細男・田植舞などが加わる。

三、頭人は白蒸をはじめとする所定の御供をミゴクカキに持たせ、大御幣を献じる。

四、村毎にも宮座があり、本来特定の諸頭株の者によって運営されていた。

五、神事は三月から四月初旬にかけての春に行なわれた。

もとよりこのような項目は直ちに一般化できる訳ではないにせよ、弥美神社の祭礼も基本的には同様に理解できる。勿論、細部にまで注目すれば、非常に複雑な構成と独自の内容ゆえに、それだけで充分に考察の対象たり得ると思われるのだが、今は詳しく触れないでおく。ここでは、多少なりとも王の舞と関連する部分を中心に言及してみたい。⁽¹⁰⁾

今日祭礼に参加するのは旧耳庄に属する耳川流域の十八集落であり、各集落はそれぞれ異なった役割（芸能を含む）を分担している。このうち王の舞を担当するのは、麻生及び東山である。麻生が四年続けて演じた後、一年のみ東山が受け持つ。東山は麻生の南隣に位置し、麻生の枝村であるから、本来王の舞は麻生の職掌であったと見做して良い。一方獅子舞は、佐野・野口・上野の所謂大三ヶが一年交代で出す。かつて野口・上野は佐野の小字であったから、本来獅子舞は佐野が専有していたと言える。

ちなみに、他の職掌についても概観しておこう。最も上流部の山間部に位置する新庄は、祭礼の中で特権的な地位を占め、その象徴とも考えられる一本幣及び七本幣を毎年担当する。弥美神社の神霊

(金の御幣)が新庄の大日にある仏ヶ洞(洞とは水のない谷のこと)のヨボの木に降臨し、それを弥美神社のある宮代まで移したとする伝承に由来してのことである。この祭礼の中でヨボは聖なる木として御幣に用いられているから、やはりヨボで作られた一本幣が新庄から弥美神社に到来するのは、神霊が移動した神話の出来事を復演していることになる。

残りの集落は、近年祭礼に参加するようになった南市・小倉を除いて、幣組と称される四つのグループを構成し、四年に一度巨大な大御幣をめぐる儀礼に加わることを許される。幣組の編成は驚くべき複雑さと重層性を有しており、到底ここで論じられるものではないが、基本的には(1)興道寺(2)河原市・和田(3)宮代・中寺・小三ヶ(安江・五十谷・寄戸)(4)佐柿・坂尻に分割されている。なお、一本幣・七本幣として大御幣については後述する。

こうした祭祀組織そのものは、古くから整備されていたらしい。「四月一日祭祀日記」によるとゴヘイ村・獅子村・田楽村・王村が規定されており、永禄五年(一五六二)の「廿八所祭礼膳之日記」にも御幣村・上村・下村・王村・獅子村・田楽村・神子・下司佐野合一村と見える。但し、これらの史料には具体的な集落名が記されており、担当する職掌を冠した村が見えるのみである。

後者の記述を細かく検討してみよう。現在獅子舞を担当する集落

は佐野であるにもかかわらず、獅子村と佐野は別に記されている。つまり、この時点では獅子村は佐野と別にあつたとも考えられるのである。さらに、佐野と共に書かれた下司とは荘園の実務を司る荘官であることから判断すると、ここで言う佐野が地名である可能性は少ない。例えば、「馬のちうもん次第ふとう」として「二足さのとの」とある永享十一年(一四三九)正月十三日の「社上棟日記」(『園林寺文書』所収)などが参考になろう。また……村と列挙した中に神子が見える点も考慮すれば、「廿八所祭礼膳之日記」に語られた村とは、集落や地域といった空間性を示す用語ではなく、村↓群れ↓グループの如き連想を可能にする、ある種の特権的集団を意味する文脈で使用されていたと考えられなくもない。

かかる憶測はともかくとしても、分担が現行の形式となった時期については結局不明とせざるを得ないようである。ただ、遅くとも永禄五年(一五六二)には王の舞をはじめとした祭礼芸能が行なわれていたことを、疑えない事実として確認しておく。

次に、祭礼の次第に関する基本的な情報を紹介する。五月一日の祭礼に至るまでには、各氏子集落において先行する儀礼が行なわれているのだが、この点は次節以下で論じる麻生のケースを除いて別の機会に譲り、祭礼当日の弥美神社においても特に重要と思われる部分のみを描写の対象とした。当日の祭礼次第を俯瞰することで、

祭礼の全体像を提供し、本稿での論の展開にある程度の見通しが与えられるのではないかと考える。

各集落を出発した行列が到着するのが午前九時半頃、御膳と称する特殊神饌を本殿に供え、御膳つきの少女（女郎）は女郎部屋に向かう。午前十時過ぎになると、大御幣の幣招きがある。本殿に通じる石段下の馬場には、大御幣を先頭にして各集落の小幣が勢揃いする。小幣は各集落から選ばれた幣差しと呼ばれる小学校一年位まで



大御幣・小幣の幣招き



一本幣・七本幣の幣招き



幣迎えのために待機する王の舞

の少年が、また大御幣は大御幣を出す集落から選ばれた大御幣差しと呼ばれる小学校高学年の少年が、それぞれ担当とされる。但し、巨大な大御幣のみ、実際には幣持ちと呼ばれる青年が担う慣例である。大御幣を前にして小幣が左右に並び、幣招きに入る。幣持ちは大御幣の頭を水平に倒して右・左に振り、真ん中に戻すと上へ振り上げてものと形に直る。これを三回繰り返すのである。小幣も同様にする。なお、新庄の一本幣・七本幣も、引き続き幣招きを挙行する。

式典の後、幣迎えが行なわれる。幣迎えから幣押しに至る一連の儀礼は祭礼前半のクライマックスに相当し、祭礼全体の中でも大きな意味を持つと言えようか。午前十一時を過ぎると、王の舞と獅子



幣迎えに臨む大御幣



幣迎え（一本幣・七本幣）



幣迎え（王の舞）



幣迎え（獅子）

が能舞堂の脇に出て一本幣・七本幣を待ち受ける。そして午前十一時半過ぎになると、麻生以下の集落による再三の催促に応じて、ようやく一本幣・七本幣が出てくる。本殿に向かって先と同様の所作を繰り返すと、百八十度旋回し、参道の遙か向こうで待ち構える大御幣と対面すべく下ってゆく。続いて王の舞・獅子舞・各集落の小幣を手にした幣差しがつきしたが、幣迎えの行列を構成する。王の舞は、道中で本殿に対する一回を含め計四回「拝む」「（拝む）」と

は王の舞の所作の一つで、顔を上方へ向けることを言う。また、この行列の速度が極めて緩慢なのは、先頭の一本幣・七本幣が一足長で進むためである。幣迎えは、前述した神話を儀礼の中でさらに反復していると見做して良いかもしれない。

一方、参道下の馬止め付近では、大御幣が華美な幣押し襦袢を纏った幣番の人々と共に行列の到来を待っている。一本幣・七本幣が対面の地点まで来ると、先ず大御幣が頭を低く下げる。すると一本



し 押 幣

幣・七本幣もそれに合
わせて下げる。この
時、それまで一本幣に
乗っていた神霊が大御
幣に移動するのだと観
念されている。先に一
本幣・七本幣が元に戻
ると、大御幣も直り、
互いに大きく御幣を振
り上げて下ろす。これ
を三回繰り返すのであ
る。終了次第、一本幣
は旋回してもと来た参

道をゆっくりと引き返す。七本幣も続く。次に王の舞・獅子の順番
でやはり幣迎えを行なう。王の舞はここでもオガム。幣迎えが済め
ば、方向転換して参道を引き返すのは同様である。

獅子との間で交わされる幣迎えが終わるや否や、神霊が乗り移っ
た大御幣は、幣番の手によって猛烈な勢いで行列に覆い被さってゆ
く。幣押しである。しかし一本幣・七本幣を抜く行為は決して許さ
れておらず、かつ行列は依然として緩慢な速度で進むから、一本

幣・七本幣と大御幣に
はさまれて非常に凝縮
された濃密な時間が体
験されることになる。

そして行列が二の鳥居
まで来たならば、事態
は新たな局面を迎える
に至る。一本幣から獅
子までは、鳥居を潜っ
て中の馬場へ繰り込
み、そのまま控え所
待機する。ところが、

いわば頭部を失った大
御幣は、この後延々と荒れ続けるのである。

上げ番と下げ番に分かれた幣番が大御幣をめぐる互いに競い、
「上げ、下げ」の声と共に参道を往来すること数時間、今や巨大だ
った大御幣の外観は破壊の限りを尽くされて一変し、単なる長大な
棒切れと化している。そして間もなく午後五時になろうとする頃、
本殿への幣納めが試みられる。数回にわたって石段を上下したなら
ば、ついに日の丸を描いた扇を持った大御幣差しが、幣番に担がれ



し 押 幣



破壊された大御幣

て石段上に登場するのである。一時は減っていた幣番の人々もまた続々と集結し、再びあたりは騒然とした雰囲気につつまれる。やがて、「上げ上げ」と大御幣を招く大御幣差しの合図に呼応するかのように、大御幣が石段を上りつめると、大御幣差しはその上に馬乗りになる。すると、大御幣は大御幣差しもろとも本殿の中に放り込まれるのである。幣納めの完了。

神霊は大御幣に乗って本殿に収納されたと観念され、ここに儀礼の部分が終結する。そ

して王の舞及び獅子は、まさにその直後に再度出現するのである。幣迎えで一本幣・七本幣と共に到来し、今また大御幣が収まると同時に姿を現わす。こうした登場の仕方、祭礼のコンテクストの中に仕組まれた芸能が、地域の抱える何らかの独自の論理――

この点は重要かつ興味深い問題を孕んでおり改めて論じたいが、本稿でも後に言及されるはずである――を身体レベルで再現するべく期待されている事実を示しているように思われる。祭礼が、それ自体民俗的心性を可視の領域に連れ出す契機となり、一貫して流れるモチーフの様々な変奏から紡ぎ出されるとすれば、本稿が対象とする王の舞も何ら例外ではない。したがって、一見迂遠な印象を与えるにもかかわらず、王の舞の分析にとって祭礼の全体像を記述する作業は欠かせなかったのである。

こうして、祭礼における王の舞の位相を手がかりに得た地点から、次節以下でさらに王の舞そのものに関わる突起的様相の検討へと向かってゆくために、新たにいくつかの視座が用意される。



幣串に乗る大御幣差し

三、芸 態

弥美神社の王の舞は、麻生と東山の未婚の青年（かつては長男のみ）が舞い手となる。これを祭礼人と称する。実際には、清義社なる若者組が独占的に担当する。赤い鼻高面に鳳凰の冠を戴き、深紅の着物に赤前垂れ（ダテサゲ）、白手甲に白足袋で履物はなく、腰部背後に懐剣と白扇をさす。また腰帯の左側に毎年新しい白紙（化粧紙）をさしはさむといった外観である。所作としては、鉾を持つて「拝む」「種蒔き」「地回り」「鉾返し」、鉾を離してからは「肩のしょう」「腰のしょう」と称される動きが、連続して約五十分演じられる。囃子には笛とは太鼓が用いられる。先ず、詳しい芸態を時間軸に沿って分節化しておこう。⁽¹²⁾

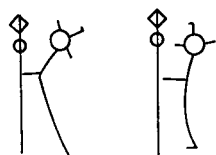


図 1

図 2

- (1) 右手に鉾を持ち、左手は腰にあてがう。この場合、右手は肩と水平になるように（図 1 の動作）。
- (2) 笛に合わせて、三回上を向く。これを「拝む」と称する（図 2 の動作）。

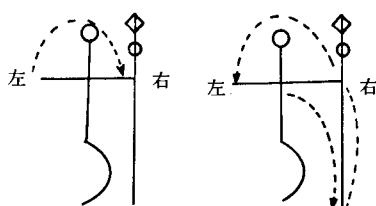


図 4

図 5

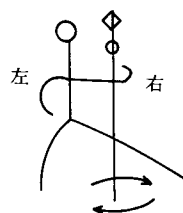


図 3

- (3) もとに直ったら、膝を外側に開きながら静かに腰を下ろす、上げる。そして右足を左内股にすり合わせながら上げ、大きくまたぐ。右足を地面に滑らせつつ、もとの垂直姿勢に戻る。再び膝を外側に開きながら、腰を下ろす。ここまでの動作を右・左・右と三回繰り返す。この場合、腰を下ろすのは五回、大きくまたぐのは三回となる。なお視点は鉾の鏝を目標にする。（図 3 の動作）。
- (4) 右手は最初と同じように鉾を持ったまま、左手で左袂をつかみながら顎の下に持ってゆき、袂を離して左手を鉾に滑らせながら、地面に触れている鉾尻まで腰を落として下げる。次にそのまま鉾に滑らせながら上げてゆき、鏝のところから大きく上空に円を作りなが

三、芸 態

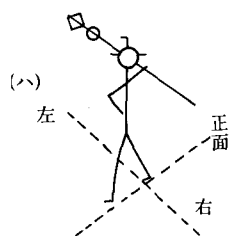


図 9

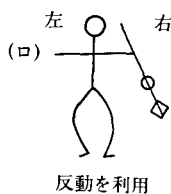


図 8

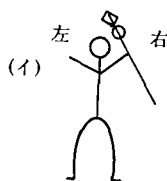


図 7

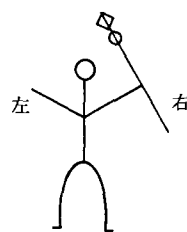


図 6

- (6) 反動を利用して軽く腰を落としながら、右足を半歩前に出して左向きになり、再び静かに正面に向き直る(図7~10の動作)。
- (5) 三回目で前にかがみながら、鉾尻を前に突き出して伸び上がる。この時は鉾を右手に持ち、左手は掌を内側に向けて大きく背伸びする(図6の動作)。
- ら後方へ回し、肩と水平になったら静止する。この場合、視線は常に左手の先を追いかけること。再び上空に大きく円を作りながら鉾先に添わせてなで下ろし、右手と同じところまで来た時に、今度は両手で鉾をなで下ろす。この時は鏝下約三十センチ・メートルまで。再びなで上げる。これを二回繰り返す(図4・5の動作)。

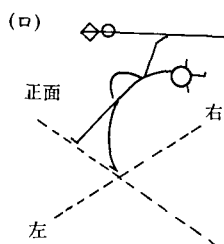


図12

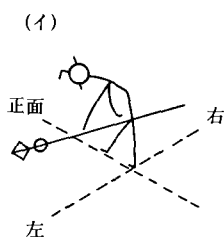


図11

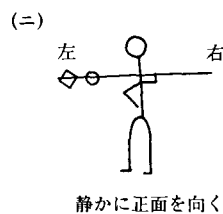


図10

- (7) 軽く腰を落とすように腰をかがめると同時に、左足をすくうようにして一歩前に出す。その時一緒に鉾もすくい上げて上向きとなり、そのまま体をもとに戻す(図11~13の動作)。

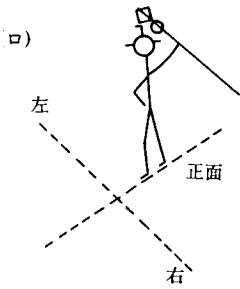


図15

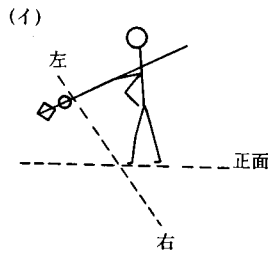


図14

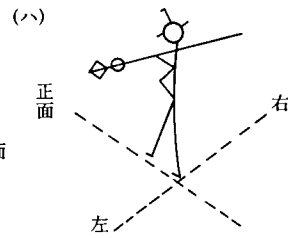


図13

(8) 笛に合わせながら、右足を一步前に出し左向きとなる。次に静かに左足を地面に滑らせながら、右足に寄せて高く背伸びをする。さらに、体重を左足にかけながら右足を払って一步引きつつ腰を落とすから、左足の膝を折って背中の方へ身体を引く形になる。この場合は、左向きのままの動作が基本となる(図14〜16の動作)。

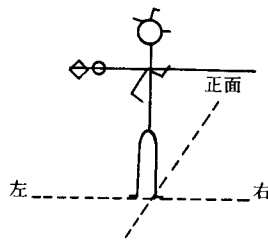
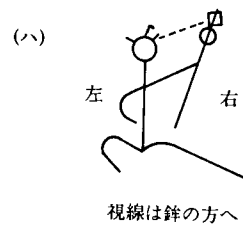


図17



視線は鉾の方へ

図16

足を揃え、また左足より半歩下がりがり右足を揃える。この際の背中の方へすくう動作は、腰を前方に曲げるが、膝は曲げてはならない。

(9) 図16の動作が終わると静かに立ち上がり、正面に向き直り足を揃える。図10の動作に戻るのである(図17の動作)。

(10) 図11〜図13の動作のようにして、軽く腰を落とすように反動を利用して左足より半歩下がりがり、右

三、 芸 態

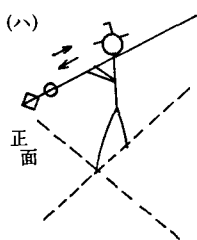


図20

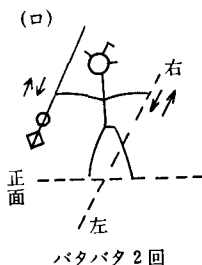


図19

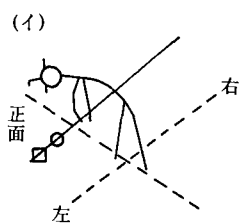


図18

(11) 左手で左袂を持ちながら顎の下をなで上げ、そこで袂を離し、両手を揃えて地面近くまで下げる。この場合、鉾は水平のまま、左手は鉾に添わせている。次に左足を半歩引いて蝶のようにバタバタを二回行なった後、左手を右肩に持ってゆき、右脇から鉾の鏝下までなで上げる。そして鏝下約三十センチ・メートルの間を往復三回まで、三回目に膝を落としつつ体を左向きにねじって鉾を水平に背中の方に回したら、大きく背伸びをする。この場合の視線も常に左手の先を追うこと(図18〜21の動作)。

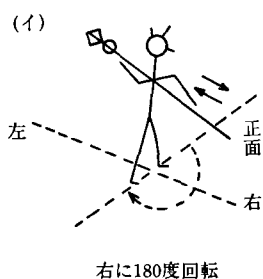


図23

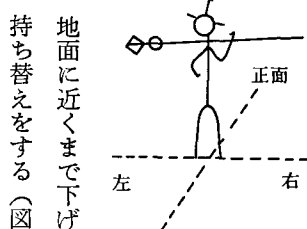


図22

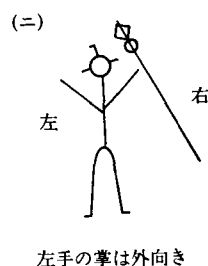


図21

(12) 大きく背伸びをした後(図21の動作)、静かに正面に向き直る。
(13) 次に、前回と同じように左手で左袂を持ちながら顎の下をなで上げ、そこで袂を離し両手を揃えて地面に近くまで下げる(図20の動作)。静かに立ち上がり、鉾の持ち替えをする(図22の動作)。
(14) 左手に鉾を持ち替えたならば、左手から鉾尻の方向に右手を静かに三回往復させる。三回目に身体を落としながら鉾尻の方へ手を回し、右回りに背中の方へ百八十度回転したら、両足を揃えて大きく背伸びをする。右手の掌は外向きである。この時も、視線は常に右

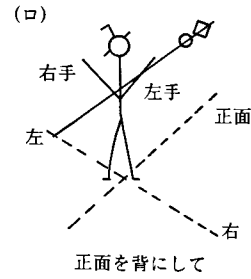


図24

手の先を追いかけること。この動作が終われば、静かに右手を下ろす(図23・24の動作)。

(15) 「種播き」。まず左手に鉾を斜めに持ち、右手で右袂をつかみ、顎の下をなで上げる。そこで袂を離

して右手を大きく前方に出し、同時に右足を半歩後ろに引き腰を前かがみにしたら、種を播くようにして百八十度回転して正面を向く。そして右手は鉾尻をつかんで、今度は鉾で顎の下をなで上げるようにして前方に出し(腰は中腰、肘は伸ばして)、左足を右内股にすり合わせながら大きくまたぐ。

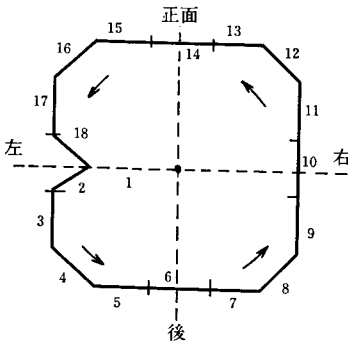


図25

(16) 「地回り(左)」。一回目は「種播き」からの連続

動作。二回目からは、右足を軽く蹴り出すように左足の前に出して、身体を一度反らす。一回目はここから腰を落として、左足の裏を右足に添えながら後方へ大きく反る。

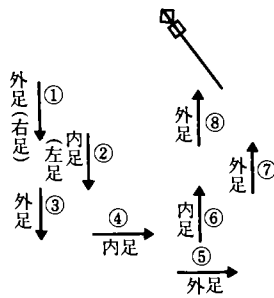


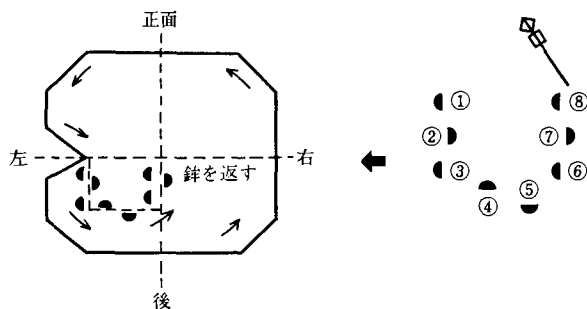
図26

(17) 「鉾がえし」。「地回り」の最後の動作より連続し、外足

(右足)を一步踏み出して鉾ですくい、内足(左足)を一步踏み出して鉾ですくう(鉾先側が内、鉾尻側が外である)。再び外足(右足)を一步踏み出すと共に鉾を前にさ

鉾を後方に反らす時は、肘を柔らかくして、できるだけ体重をかけて大きく反ること。次に左にまたいだら腰を落として戻し、再び後方に反ってから戻して腰を落とす。その時両膝の上へ、左手は肘・右手は手の甲を載せる。この動作に入るまでは両肘は伸ばしたまま。そして体重を左側に移動する。型としては、伸びた脇のラインを真直ぐにし、前傾しないで胸を張るのが美しい。また体重を移動する時に鉾も滑らせるから、右手は添えるのみで鉾を握ってはならない。指はいずれも伸ばして、親指と揃えた残りの指の間から鉾が押し出されてゆくように。「地回り」は先ず左回りで同じ動作を十八回繰り返し、二回目・四回目・八回目・十二回目・十六回目・十八回目は左足を斜め後方にまたぐ(図25の動作)。

方へ持つてゆくこと（種時き）。さらに、身体を伸ばしながら右手を左手に添わせて右方にまたぎ、右足を折り体重を一旦右足にかけて腰を落とし、図19の要領でバタバタに入る。この時膝は曲げない。そして右手で鰐と左手の間を二回まで、今度は右回りで同じ「地回り」の動作を、やはり十八回繰り返すのである（図26の動作）。



し出し、今度は向きを変えて内足（左足）を一步踏み出して鋒がすくい、また外足（右足）で鋒を前にさし出して正面に向き直る。次に内足（左足）ですくい、外足（右足）ですくい、内足（左足）を斜め前方に出す。同時に鋒を横にして斜め前方に向けて低く下ろし、一気に上方に掲げると共に、左足を右足に揃えて身体を伸ばす。左手は顎の下を通して腰まで戻し、前方より下を這うようにして背中の

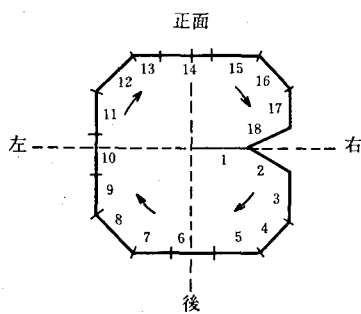


図27

(18) 右回りで十八回、同様の動作を繰り返す（図27の動作）。

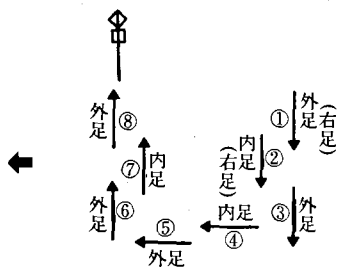


図28

(19) 「鋒納め」。①の「鋒返し」の要領で、外足（左足）よりすくい、内足（右足）ですくい、外足（左足）で鋒を前に、向きを変えて内足（右足）ですくい、外足（左足）で鋒を前にして正面に向き直る。外足（左足）ですくい、内足（右足）を外足（左足）と同じ線上に運び、同時に鋒

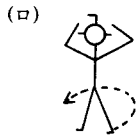
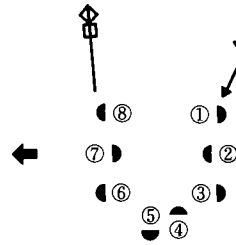
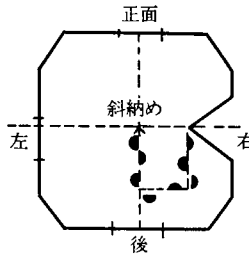


図30



図29



を横にして斜め前方に向けて低く下ろす。徐々に腰を上げながら両手を上げ、反りながら頭上より鉾を納め、両足を揃える。次に一度腰を落とすと右足をまたいで戻し、もう一度腰を落とし戻す。図3の動作と同じ、ここで鉾を手放す(図28の動作)。

(ロ) 鉾を手放して舞う後半部は、鳥を囲む動作から始まる。鉾から手を離すと、一旦両手を腰に添えて下げ、左足を左に少し開く。両手でそれぞれ袂をつかみながら脇の下から顎の下まで持ってゆき、そこで袂を離す。左足に体重をかけながら、両手を前方に出し、地面

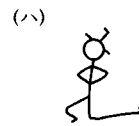


図31

を両手でするようにする。さらに今度は右足に体重を載せ、両手は股で割った後、左右それぞれの方向の上空に大きく円を描きながら左足を引いて左向きとなつて、両手で鳥甲の鳥の頭を囲む。この時腰は手で落とす。次に腰を上げながら右足に体をあずけて、左足は右内股にすり合わせながら上げ、大きくまたぐとそのまま深く脇を落とす。この時体は左向きとなるが、頭は正面を向いていること。両手を腰の方に移しながら、左足に体重を移動して腰を落とした状態で静止した後、身体を徐々に起こす。もとに直る(図29、31の動作)。

(ハ) 再び両手を腰に下げて、脇の下から斜め前方に持ってゆき、股で二手に割る。そして、正面を向きバツと鳥の頭を囲み(ここまでは(ロ)と同じ動作)、右足の踵を軸として左足を二七〇度回転したら、左足を引き腰を落とす。次に腰を上げる時に、右足を左足に添わせて身体を右方に向ける。但し、頭は正面を向いていること。両手を腰の方に移しながら右足に体重を移動して、腰を落とした状態で静止した後、身体を徐々に起こす。同じ要領で左でも一回行なう。

こぶし1個分



親指を立て
掌は直角に

図32

23 「肩のしょう」(左)。体重を左足に移動したら、すぐ掌を手前にして右膝を抱えるようにして徐々に身体を起こしてゆき、左向きになる。両手を頭上に上げながら身体を反らして顔の前に持ってゆき、後方に両手を移すと、左手は帯の結び目に、右手は帯の前に当てる。頭は両足の間に入れ、身体を小さく縮めて静止(「肩のしょう」一回目)。次に両手を揃えて後方に伸ばし、下を這うようにして正面まで持ってゆく。大きく背伸びをして、両手を頭上に高く上げたら、一気に下ろし左足を引く。脇の下から右膝を抱える。以下、一回目に同じ。三回目も同様である。但し三回目では、身体を小さく縮めて身体を起こす動作を連続する。24の要領で動作を行ない、「肩のしょう」

(右)へ(図32の動作)。

23 「肩のしょう」(右)。23と同じ動作を、右でも三回行なう。全て反対になる。24の要領を経て、「腰のしょう」(左)へ。

24 「腰のしょう」(左)。両手を、腰から顎の下を通り身体の斜め前方にさし出し、股で二手に割って頭上まで上げる。身体は斜め後方を向き、両手の甲で鏡を作り、顔を映すようにする。徐々に身体を起こし、両手を正面から後方に下ろす。左手は帯の結び目

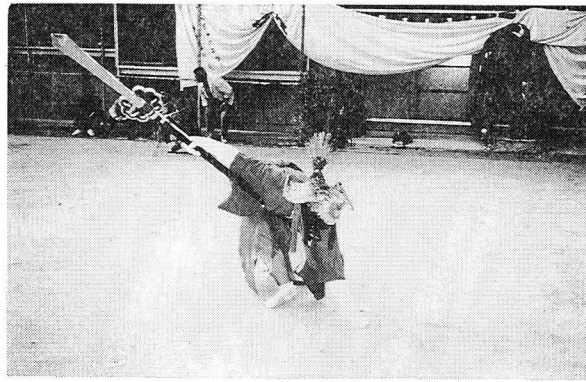
に、右手は帯の前に当てて静止、身体を徐々に起こし左を向く(「腰のしょう」一回目)。「腰のしょう」(左)と同じ所作を二回繰り返して、三回目は静止しないで、身体を起こすまで動作を連続する。24の要領で身体を起こし、「腰のしょう」(右)に入る。

24 「腰のしょう」(右)。24の要領で右でも三回行なう。

24 「舞い納め」。24の要領を身体を左向きにして一回、右向きに一回行ない、同じく左向きに一回行なったら、最後は動作を連続して身体を起こす。両手を腰に下げて、脇の下から顎を通して斜め前方に持ってゆき、股で二手に割ったら正面を向く。両手を拡げて鳥の頭を囲み、体重を右足に移動しながら左足を右足横に揃える。両手は脇で指先を下に向け、徐々に下ろしてゆく(終了)。

多くの点で、それは若狭における他の事例とは著しく異なったイメージを伝えてくれるだろう。約言すれば、多くのケースがいわゆる王の舞の芸態を形骸化した儀礼的身体性として維持しているのに⁽¹³⁾対し、弥美神社の王の舞は躍動的な息吹を感じさせてあまりある、などといった印象が先走った表現に流されてしまう誘惑を禁じ得ない。

王の舞について記した文書類は一切存在しない。伝承は専ら口頭及び身体を介して行なわれる。演技には常に美しくあることが要求され、例えば、背伸びした時は天にも届くような心持ちで大きく伸



種 播 き

び、小さくなった時は蟻のように地面につくほど小さくなれと言われる。鉾先は常に鉾尻より下がらぬように、

足を上げる時は足の裏を見せないように、等々、細部に至るまで具体的指示は枚挙に暇がない。徹底した技術至上主義と言えよう。

また演技全体を通じて、正常体の他には常

に重心が左右どちらかの足にかかっており、片足の舞とでも呼ぶべき傾向が顕著に見られる。これを、ある動作の中に既に次の動作へと移行してゆく萌芽がたたみこまれていると考えれば、滑らかな流動性がこの王の舞の大きな特徴であると気づかされるはずである。

そして、この上なく際立つ過度に不自然な動作・姿勢を、しかも持続してゆくこと。

また詳しくは触れないが、勿論全段を通じて笛と太鼓が奏されて

いる。笛については水原渭江が分析を加えているから措くとして、太鼓は単調かつ緩慢なテンポで不断に打ち続ける。但し、王の舞の演技が矯めた状態で静止している時は打たず、演技の切れ目では続けて打ち鳴らすことがある。

ところで、弥美神社のものに限らず、王の舞の演技を支える基本的思考は一般に反閑である。それは、弥美神社の王の舞の場合なら「種蒔き」「地回り」「肩のしょう」「腰のしょう」などに感知できる他、随所に見える低く腰を落とす所作や鉾で掬う所作の中に指摘できるだろう。特に「地回り」は、演技そのものも上下運動に基づき、強く地面を踏み固める内容を有しているばかりではなく、ほぼ正方形に四方を踏み固める軌跡を描いて移動するから、四方固めの芸として反閑の本義を最も良く反映している。しかも同様の傾向は、宇波西神社の王の舞をはじめとする若狭の王の舞の事例にも共通して言えるのである。折口信夫は、このように反閑や地固めの色合いが濃厚な弥美神社の王の舞を見て、次のように語ったらしい。

「王の舞の根本理念は力足を踏む、反閑にある。頭を出さぬように悪いものをねじこんでおくのだ。王の舞が歩きすぎるほど歩いているのはそれだ。反閑をふみに、美しい男女が出ることもあり、天狗がでることもある。王の舞でも肝腎な点は、反閑の動作の芸能化ということだ。」⁽¹⁵⁾



地 回 り

このように、王の舞に邪霊を払い空間を清浄化する志向を読み取るならば、別に氏が「ぼくには、どうも王の舞は道中の芸で、本舞台にはいつてからの芸がないように思う⁽¹⁶⁾」と感想を洩らしたのも頷ける。つまり王の舞は、執拗に演技空間の聖化を繰り返すステツプによって、何よりも芸能を支える場の力と深く結びついていたのではないかと考えてみたいのである。

山口昌男は、この種の身体演技を宇宙論的文脈に置換する足の記号論的位相として、非分節性に注目する。

「足は、顔や手の
ごとき細かい分節化
が進んでいないため
に、かえって、一方
では身体の他の部分
を表現に捲き込む力
を持ち、より深い感
性を表出する媒体と
なることができる。
踊りの方は、一にも
二にも、足の持つこ

うした深層の感性に結びつくことのできる、分節化していない表出力に由来する。跳ぶとか、舞うといった動きは、身体の他の部分では不可能なリズムを紡ぎ出す。このリズムは、ある意味で身体の置れた質の部分から湧出する故に、大地の闇の持つ混沌を身体「上部」構造に伝える「媒介」をなしている。言い換えれば、足は手や顔より、「自然」に根づいているために、宇宙的構図の身体による描出のためには、より頼りになる媒体になるのである⁽¹⁷⁾。」

いささか長い引用になったが、こうした意味生成性をめぐるダイナミズムが実現される力動的な場合は、高度なテクニクの水準を保つ弥美神社の王の舞にこそ見出されるのではなかったか。とすれば、舞い手の身体に過度の変形と負担を要求するほどに不自然な動作・姿勢を持続したままで、流れるような曲線を緩やかに描く特異な演技そのものに、測鉛を下ろす試みが望まれよう。

例えば、このように記述することは可能かもしれない。動作を完全に終了させてしまう寸前の緊張度の高い時間は限りなく引き伸ばされるために、いつまでも演技はクライマックスを迎えることがない。代わりに、不断に繰り出される連続的強度が、身体を意味生成性の過程がダイナミックに表出する場へと編成する。やがて演じる身体は、あたかも一枚の動くタブローの如き安定状態を示し始める



地 回 り

ことであろう。一瞬の静止が訪れるのは、まさにその瞬間である。静止という否定的運動の極限においてこそ、意味生成性の場としての身体は、おそらく最も生き生きとした様相を獲得する。極めて過酷な条件に置かれたまま静止する時、身体は運動の否定を通して自らが意味の産出される

母胎であったことを、逆説的に物語ってくれるだろう。歌舞伎を対象にして演劇学を構想する武井協三は、魅力的な論考「狂言の「仁王」、ゆうなんの物真似、荒事の見得」の末尾において、荒事の見得と神仏像の物真似の相関関係について、次のように言及している。

「神仏の像を真似るためには、体を静止させてポーズをとらねばならない。特に仁王の真似は「阿」と「睨」の二種の型を、一

人の役者が、「動き↓静止↓動き↓静止」という流れで表現する。(中略)動きから静止へと流れるのが、仁王や十六羅漢の真似であったはずだ。この一連の演技の流れが、見得のもつ特殊な時間を生み出したのではないだろうか。歌舞伎独特の演技である見得

の出発点は、仁王の物真似という演技にあった。そしてその仁王には「阿」「睨」の二体があり、これを一人の役者が順次うつしたことにより、動きの中の静止という演技が生み出されたのではないかと思うのである。⁽¹⁸⁾

氏は、連続の中に瞬間的な停止が穿たれ、引き続き静止状態を保持する身体処理を、近代の演劇には見られない歌舞伎独特の演技様式であるとしている。しかし、この指摘は王の舞にも充分当てはま



地 回 り



肩のしょう

るだろう。歌舞伎の「役者が見得を切って体の動きを一瞬静止した時、演劇の時間もその流れを止め、形象が瞬時にクローズアップされる」⁽¹⁹⁾ならば、王の舞もまた、どのような地点からも逃れ去ってゆくと思わせる、流れるような運動の軌跡に突然点が穿たれ、さらに静止状態を持続する演技を有していたと理解できるのである(なお、言うまでもないが、この種の演技においては、一連の動作は常に一定の強度を保ちながら行なわれなければならないから、静止もまた連続的強度のもとにのみ実現されることになる)。

しかし、かりに演技そのものを記述し得たとしても、⁽²⁰⁾そこで改めて次の如き問いが發せられるに違いない。即ち、何故に弥美神社の



腰のしょう

王の舞は他の王の舞の事例から極めて遠い内容を持つことになったのであろうか、と。

ここで獅子舞の芸態についても言及しておく。王の舞と同じく、獅子舞もまた他の若狭の事例とは大きく異なっている。具体的には、一般に四方を鎮めるように緩やかに静かに舞うのに対して、この獅子舞は観客巻き込み型と言える躍動的な芸態を特徴としている。担当するのは佐野↓野口↓上野の大三ヶ、これらは明治三十六年(一九〇三)に分裂するまでは佐野内の三つの当屋組であった。いずれにせよ、三つの集落が一年交代で勤める。実際に獅子舞を行

なうのは若者組の役割であり、佐野が共勇（友）会、野口が教進会、上野が誠友会と言った。舞い手は未婚の青年（かつては長男のみ）二名、先舞が獅子頭を持ち後舞が獅子着の中に入る二人立ちで、長襦袢に白足袋を履いて演じる。獅子舞の囃子は、王の舞を出す麻生・東山が担当する。

これについては興味深い伝承が語られていた。つまり、かつては獅子舞が王の舞の前に演じられていたが、興味を誘う獅子舞が終わってしまうと観客が皆帰ってしまうため、順序を入れ替えて王の舞を先にするようにしたと言うのである。ここには、王の舞と獅子舞の相補的な関係が物語られているように察せられる。

佐野・野口・上野の芸態は、細かい点でそれぞれ少しずつ違っているものの、目立った差異はない。王の舞が済んだら中の馬場の中央に出て、「歯打ち」「振り上がり」「振り下がり」「ダニ」等の決められた所作を何回か繰り返した後に、自由に走り回る。野口では、これを「野放しの舞」あるいは単に「逃げる」とも称しているようである。原則としては中の馬場で走り回るが、時として参道まで溢れ出る。これに対して、四名の警護が獅子頭を掴んで正面に連れて来ようとするが、獅子は何度も警護を振り切って逃げ去ってしまった。そして、集まった観客もまた歓声を上げながら逃げ回り、捉えようとする警護と逃げようとする獅子との間で繰り広げられるコミ

カルなやりとりに喝采を送るのである。極めてエキサイティングな状況が現出すると言えよう。

やがて、力尽きた獅子は、警護の手で正面に連れ出されて「歯打ち」を三回行なう。その度に石段を一段ずつ昇り、三段昇ったら終了である。なお、一旦石段に足をかけたなら、逃げてはならないとされている。

ところで、獅子舞をめぐる一連のプロセスが極めて演劇的要素に富んでおり、かつ儀礼的な身体性を特徴とする他の事例からあまりにも遠く隔たっている事実は、改めて強調するに値する（王の舞と同様に、である）。詳しくは後述に譲りたいが、観客に対して積極的に働きかけるために、優れた技術が要求されるのは言うまでもないだろう。そこで、参考資料として野口の獅子舞の心得を記した



獅子舞（上野）



獅 子 舞 (上野)

「獅子の筋道」を抜粋紹介し、演技に際して注意すべきポイントを具体的に提示しておく。

- 一、相当広い場所にて練習を可とす
- 一、充分下腹に力入れ沈着を要す
- 一、先舞と後舞とは常に一心同体なるを要す
- 一、先舞は小声にて動作の成行きを後舞へ伝へる事
- 一、後舞は出来得る限り覆をしぼる事

- 一、獅子は下あごの毛が地面に着く位にして打鳴すを最良とす
- 一、走りながら打鳴す場合は四歩内^{ごう}至五歩進んで鳴す事
- 一、走って下って振上る際には先舞は出来る限りゆっくり廻るを必要とす
(後舞との調和を考へる意味)

- 一、休んで起す時は後舞の笠の上で鳴す事
- 一、休む際には後舞の者は獅子の下あごを交互に支えてやる事
- 一、其の他不明の点は前年舞いし者をして指導を受ける事

四、教 育

王の舞をめぐる先の問いに戻らねばならない。何故に、弥美神社の王の舞は他の事例と著しく異なる身体性を獲得するに至ったのか。儀礼的身体性を維持する他の事例と比べれば、その差異は明らかである。何故に弥美神社の王の舞は、ここまで遠く来てしまったのであろうか。こうした問いへの解答は、王の舞を維持する(というより王の舞によって成立している感すらある)清義社の存在形態を検証する作業によって、ある程度導き出せるはずである。

清義社とは、現在麻生及び東山の青年を成員とする若者組の呼称である。⁽²¹⁾麻生には「麻生清義社規則」が残っているから、その実態を詳細に知ることができる。明治二十六年(一八九三)一月のものと、それに基づく数種の改正案が現存している。⁽²²⁾もっとも、文書によつては、明治二十六年(一八九三)以前に清義社の足跡を辿ることとはできない。名称から判断して、明治期の命名であると思われる。但し、それ以前から麻生に若者組が存在していた可能性は否め

ないから、清義社もその延長上に位置すると見做して良いだろう。

若者組は、村落単位に形成される成年男子の年令集団であり、村の中に子供組↓若者組↓中老↓年寄組といった年令階梯制が見られる場合には、中心的な位置を占める。また、そのような構成を取らない場合でも、若者組だけは存在することが多いとされる⁽²³⁾。しかし、若者組の概念について細かく検討する用意はない。民俗学の領野からのアプローチは、民俗学研究所編『民俗学辞典』に名称・年令・加入脱退・宿・機能・組織・経済の項目を立てて要領良くまとめられているから、参照されたい⁽²⁴⁾。

ここで扱われなければならないのは、祭礼及び芸能と若者組との関わりについてである。古川貞雄の『村の遊び日』は、この点について「歴史学固有の問題意識と方法でとらえてゆく」⁽²⁵⁾志向を示しており、興味深い。氏は、若者組が従来漠然と前・後期以降一貫して近世の村落共同体に存在したものと理解されてきたのに対し、十八世紀から十九世紀にかけての所産に他ならない事実を、豊富な史料によって解き明かしている。勿論、村落共同体内部の年令階梯的住民構成の中で自然発生的に生まれた若者相互の関係は古くからあったであろうが、若者の「組」「仲間」は、そういった単なる年令階梯的な交流組織とは質を異にする。この時期のそれは、「村落支配者層の同族団による拘束というくびきから解放され、頭分・惣代・

世話人等々とよばれる信望をあつめる代表者を推戴し、爪印の、ときとして血判の議定をとりかわす、強固な結盟組織としての若者組、若者仲間⁽²⁶⁾」だったのである。

そこで、村落共同体が維持せねばならない諸秩序とそれに基づく慣行様式は、しばしば遊び日増大の希求を旨とする若者組によって多彩なアタックを加えられ攪乱されることになる。その端的な現われとしては、遊び日の増大をそのまま意味する神仏祭礼興行（歌舞伎・狂言・踊り・太神楽・獅子舞・人形芝居・相撲・花火……）の拡張が推進されたのである。一般に、祭礼の執行は若者組の職掌であり、若者組を後見する立場にある層の保証と指導ならびに村役人の承認を経て実現される。このように遊び日と若者組の相関関係を捉える古川貞雄が『村の遊び日』で展開する論旨は、芸能を支える環境を考える上でも、示唆と説得力に満ちたものであった。

再び清義社に立ち戻ろう。氏も述べるように、遺存する若者組規定書は、しばしば祭礼の執行・運営の規定を主内容としている。時代が下るとはいえ、「麻生清義社規則」もまた例外ではない。明治二十六年（一八九三）二月一日改正のそれによれば、第三章「役員及集會」の第十六條から第二十三條までは、祭礼及び芸能に関する取り決めである。要点を抜き出してみる。

第十六條 彌美神社大祭日（四月一日）祭禮音楽ヲ担当スル事

第十八條 彌美神社祭禮人ヲ定ムルハ三月七日トス即チ當日酒貳
舛ヲ區役所ヨリ申請シテ宴ヲ開ク

第十九條 三月二十三日ヨリ三月二十九日ニ至ル間毎夜集合シ祭
禮之手鍊ヲナシ側ラ音楽ヲ塾鍊ス可シ

第二十三條 四月一日即チ彌美神社祭禮之為參勤スルトキ酒貳舛
ヲ携帯ス可シ本神社休息所ニ於イテ之ヲ催ス

とあって、清義社が弥美神社の祭礼に参勤し、祭礼の音楽を担当
すること、麻生及び東山の担当である王の舞の舞い手⁽²⁶⁾祭礼人を選
出し、演技と音楽を管理することが知れるのである。その実情は、
毎年の四月中に清義社が麻生の八幡神社横の集会所で行なう王の舞
と音楽の稽古に立ち会うことで、直接見聞できた⁽²⁷⁾。

(1)王の舞定め。八幡神社横にある熊野神社の権現祭に当たる四月
七日の夕刻に、清義社の面々が祭礼人を正式に決定する。戦前まで
は長男に限られていたが、現在は集落（東山を含む）の青年が組織
する清義社を母体として、未婚の男性全てが対象である。年令順で
舞い⁽²⁸⁾、通常は二十〜二十五歳で舞っている。一生に一度の機会であ
る。役に当たった者は、個人によって異なるが、四月十日から十五
日の間に、師匠（前年に舞った者が勤める⁽²⁹⁾）について練習を始め
る。以後王の舞に関しては清義社が独占的に担当し、集落全体は無
関係。

(2)王の舞ならし。四月二十三日前後から、清義社の青年が笛の音
を真似て「ヒーハーハー」と口にするのに合わせて、舞いを二回通
す。時間は連日午後八時頃から。以前は当屋で行なっていたが、現
在は集会所である。

(3)太鼓入れ。四月二十六日前後に、笛・太鼓が入る。やはり通し
稽古を二回行なう。祭礼人は、茶菓子を用意して、皆に協力を願ひ
出る。

(4)お仕上げ。稽古の最終日である四月二十九日の晩には、一回だ
け舞う。

なお、稽古期間中、集まった面々の接待や準備を整えたりするの
は、入社して時を経ない小若い衆である。彼らは、次に新入社員が
あるまで、いわば下働きを勤め、徹底的に鍛えられるのだ。かつて
の役割は極めて多岐にわたっていたから、この時期は非常に厳しい
修養期間であつたらしい。

入社は、現在中学校に入ると同時になされている。したがって彼
らは、近代的な学校教育以外にも、別種の教育システムを並行して
享受することになる。年長の会員との接触を意味する清義社での活
動を通じて、一般的な社会生活を営む上での様々な規範と対処する
方法を学習する機会が、必然的に与えられるのである。つまり清義
社とは、集落における社会教育機関であり、かつ成員相互の自主管

理組織であると理解して支障あるまい。今日でも、清義社が果たす役割は、単に学校教育を補完するばかりでなく、バランスのとれた人格の形成にとって大きな意味を持っていると思われる。

そして、その総仕上げとして、集落全体に一人前の構成員であると認知されるための最後の関門が設定される。王の舞は、まさにこの文脈で用いられているのである。とすれば、清義社に在籍する間に成長する若者にとって、とりわけやがて家督を相続する長男にとっては、王の舞は集落が彼に課す試練であつたとしても故無しとしない。実際、王の舞の稽古風景は壮絶きわまりない。例えば、身体を柔らかくするために酔を飲ませたとか、連日の猛練習のために足腰が立たなくなり用足しも満足にできなかったといったエピソードからも、そのことは充分に想像できるはずである。

そこで、弥美神社の王の舞が独自の演技内容を擁している理由も、自ずと明らかになる。他の事例では、王の舞はいずれも子供か成人が担当しており、若者組を母体としていない。より直接的に集落と結び合った形で保たれてきたのである。この種の王の舞は、かつて莊園を基盤に莊園鎮守社の祭祀芸能として移入されてきた政治的コンテキストを失った今日、形骸化し儀礼的な身体性を有するにとどまっている場合が多い。⁽³⁰⁾というより、実際には、王の舞が獅子舞や田楽と共に行なわれる事実そのものが制度として十全に機能

したと思われるから、個々の演技の内容にまで深化して問いの発せられる内的必然性は、そもそも欠落していたのかもしれない。

ところが、弥美神社の王の舞の場合、政治的・イデオロギイ的必然性に支えられた存在理由を喪失して空洞化した梓組に、新たに全く別の内容が充填されたのであった。その具体的な経緯については知る由もないが、そこには王の舞を梓組として再利用しながら換骨奪胎してしまった知恵が確かに見え隠れしている。若者が集落において一人前の成員と認知されるために体験すべき試練。様々な規範が張りめぐらされた社会生活に参入する前に通過せねばならぬ試練。これが王の舞に吹き込まれた全く新しい意味であり、身体的には過度に不自然な動作と姿勢を強調する内容への変成と対応していた。⁽³¹⁾即ち、生理的かつ心理的苦痛に耐え抜く試練は、若者が忍耐・服従・男らしさなどの諸規範を身体感覚として認識するために機能したと察せられるのである。

要するに、弥美神社の王の舞は、若者に対して用意された集落内の教育システムとして再生したとも言えるだろうか。さらに、このような現象は、芸能が若者組に担われて教育的な意味合いを持った近世村落において一般的な傾向でもあった。この点について本稿で論じることはいえないが、重要な視点として今後留意すべきであると考ええる。

ここで付言しておく。本節では王の舞に焦点を絞ったために、獅子舞には言及できなかった。しかし、獅子舞も大三ヶに存在するそれぞれの若者組によって演じられており、試練としての位相を引き受けている。そして、芸態も典型とは大きく異なり、疾走に次ぐ疾走という過剰な運動を要求するものであった。王の舞と同様に、獅子舞が身体を介した教育システムであることは、まず疑いを容れないところであろう。(但し獅子舞の場合、王の舞と異なり、次節で触れるような神聖視されてゆく消息を見出すことはできない。これは、王の舞が地域の論理を異和感と共に顕在化させる方向に働くのに対して、獅子舞がそうした潜在的異和性を再び日常性の中へと返却してゆく機能を果たしている事情に由来するのではないか。この点については後述する。)

五、再 生 I

以上を前提として、弥美神社の王の舞を通過儀礼の位相から理解する展望が導き出される。アルノルド・ヴァン・ジュネップは、通過儀礼を「ここにある(宇宙的または社会的)状態から他のものへ、ある世界から他の世界への通過に伴うあらゆる儀式」⁽³²⁾に関する一つの特定の範疇として評価を与えている。さらに、それは分離儀

礼・移行儀礼・合体儀礼に細分化され、理論的にはそれぞれ前リミネール期・リミネール期・後リミネール期に対応すると述べる⁽³³⁾。彼は通過儀礼の具体的な事例に即して論を進めているが、中でも、通過儀礼の典型とでも言うべきイニシエーション儀礼に関する箇所⁽³⁴⁾で、主に割礼によりながら身体の不具化に言及しているのは看過できない。

「このような身体の一部を不具にされた個人は、分離儀礼(これが切断・貫通などの背後にある考えである)によって、一般的な人間の集団から除外されるが、それはまた自動的に彼を限定された集団へと合体させるのである。こうした行為は消すことのできない痕跡を残すものであるから、このような合体は恒久的な性格を持つに至る」⁽³⁴⁾

そして、ジュネップは性器に施される不具化をも考慮に入れながら、人間の身体を単なる木片のように扱う豊かな想像力について考えをめぐらせるのである。王の舞の演技の質も、おそらくこうした思考の延長上にあると見て間違いはあるまい。勿論、この種の不具化が祭礼人に現実⁽³⁵⁾に施される訳ではないにせよ、例えば酔を飲んで身体を柔らかくせねばならないほどに、過度に不自然な動作・姿勢の連続を要求する演技は、それ自体試練を意味する身体の一時的な不具化を目指していると言って良いだろう。とすれば、新たに王の

舞に与えられた試練の意味が、演技をかような地点にまで連れ出してきたとは考えられないか。その時、苦痛に耐える経験は、祭礼人の演じる身体に鋭く刻印されていたはずである。

ジエネップに呼応する如く、ヴィクター・W・ターナーは言う。

「かれらには、自分たちが土か埃であること、単なる物質にすぎないこと、社会がそのあり方をかれらに押しつけるのだということを示さねばならないのである」⁽³⁵⁾。例えば、イニシエーション儀礼の修練者が別の次元へ移行する変容の可能性を常に孕んだ存在であるとの認識は、身体を凝固したイメージで実体的に捉えるのではなく、変幻自在な運動が展開する場そのものとして提示し始めるだろう。おそらくはそれ故に、個々の人間は過酷な身体処理を介して自らが持つ潜在的可能性と対峙し、限定された意識を別の地点へと開放することができる。王の舞の超絶技巧に支えられた演技もまた、何らその例外ではない。祭礼人は、身体に過剰な負担と変形を加えつつ演じられなければならない王の舞を舞台として、未発の状態に還元された後に、全く新しい知性・人格への到達を実現するのである。

ところで、通過儀礼として用いられた王の舞が個人の新生と関連するのは、前節から述べてきたような社会的側面においてばかりではない。同様の内容は、宗教的側面から捉え直す必要があるだろう。ミルチャ・エリアードは、イニシエーションの意味について次

のように考察している。

「イニシエーション的試練の大部分は、多かれ少なかれ、復活もしくは再生を伴う儀礼的死を意味する。あらゆるイニシエーションの中心のモメントは、修練者の死と、その生者の仲間への復帰を象徴する儀礼によってあらわされる。しかし修練者は新しい人間として生まれかわる。つまり別の存在様式を身につける。イニシエーションでの「死」は同時に幼年時代の終焉、無知と俗的状态の終止を意味する」⁽³⁶⁾。

こうした言説は、王の舞に関するいくつかの情報の所在を明らかにするはずである。既に扱ってきた王の舞の演技そのものを、生理的かつ心理的苦痛に擬似死と位置づけるならば、イニシエーションが持つ死と再生の儀礼としての側面は、王の舞に体現されていると言っても過言ではない。しかし、それだけではない。祭礼の中で祭礼人が特異な扱いを受ける文脈に注目した時、王の舞に与えられたイメージはさらに明確になろう。

(1) 祭礼人は一週間にわたり当屋にお籠りをした。現在では、勤務等の関係から短縮されているが、祭礼前日の四月三十日には必ず一泊する。

(2) 四月三十日の神事の際、祭礼人はツケビトと一緒に和田の海へ赴き、垢離を取る（シオカキ）と共に、潮水一升とホンダワラを持

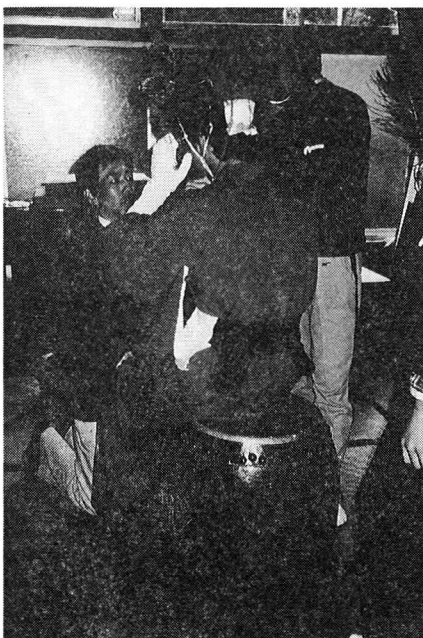


付添いに着付けされる祭礼人

ち帰る。ホンダワラは御膳の献饌の一つとなる。また、潮水は当屋の風呂に入れて身を浄める。風呂に入る順序は、祭礼人↓幣差し↓女郎↓当人↓警護、である。

(3) シオカキを済ませた祭礼人は、衣装を着るなど一切の面倒をツケビトに見てもらい、決して自分で衣装を着てはならない。また、衣装付けが女性の眼に触れるのを嫌い、食事の接待も女性から受けることはない。その他、祭礼人が太鼓に腰かけて笛の囃子に合わせ

て着付けをする点にも興味が持たれるであろう。
(4) かつては四月三十日の宵宮には、集落の男児が次々と祭礼人を訪問し、オノマイサンと呼んで挨拶をしたらしい。⁽³⁷⁾



太鼓に坐る祭礼人

(5) 祭礼当日の五月一日未明、祭礼人はツケビトと共に弥美神社にあらはじめ参拝する旨が定められている。

(6) 五月一日の早朝に麻生の八幡神社境内で行なわれる王の舞は、松で作られた依代と御膳を置いた臼に向かつてである。⁽³⁸⁾ 依代には御神燈が吊るされ、臼の下と王の舞が演じられる範囲には東山の城山(ジョヤマ)から取ってきた白砂を敷いておく。

(7) 五月一日の村立ちの際に、紋付の羽織に袴を着用した祭礼人は、弥美神社に到着するまで両手を懐に隠して高下駄を履き、決して口をきいてはならない。

(8) 弥美神社長床での着付けも、祭礼人は自分で行なってはなら



御膳に向かって舞う王の舞

ず、女性の眼に触れるのを嫌うのは(3)と同様である。また、祭礼の間は、用足しですら付き添いをする必要とする。

(9)王の舞は、死穢を嫌う。かつて祭礼の際になつて忌中になつた舞い手が、やむをえず強行したところ、鳳凰の羽根が落ちたと伝える。

(10)弥美神社本殿前で

の舞が終わるや否や、祭礼人は急いで長床に戻る。そして紋付の羽織に着替え次第、師匠に付き添われて本殿に参拝する。この時、中の馬場では既に獅子舞が行なわれているが、それを横目に見ながら、脇の木立を通過して人目につかぬように本殿に参るのである。

(11)さらに礼拝を済ますと、もと来た木立をくぐり抜けて、人目につかぬように脇道を通り、一目散に麻生あるいは東山まで走って帰らねばならない。



門松状の依代と御膳を置いた白

ここに時間軸に沿って列挙した王の舞にまつわる習俗は、ある一定の方位を指しているかのようだ。水原渭江は(2)(3)(4)に言及して、「王の舞の舞人がもつ権威というものを見せしめられる思いがする。これというのも、要するにシオカキを終えると、それはもはや俗人ではなくして、神格化された偶像と考えられているからであろう。いいかえるならば、王の舞を行なうに相応しい神人だからである⁽³⁹⁾」と卓見を述べている。氏の言辭は、王の舞の通過儀礼的性格のうち特に分離儀礼について相当すると思われるが、一般に通過儀礼には死と再生のシンボリズムが顕著であり、それら象徴群は「死と生、同化作用と分解作用という生理学的過程にまで関連することが

ゆく。(3)及び(8)で日常的な行為が禁じられ、(7)で象徴的に両手と口を失う極限状態にまで押しやられる。その結果、今や「オノマイサン」と呼ばれる彼は、固有名詞を剝奪されて個人の次元を離脱し、無名性の中で演技しなければならぬ。それは、(6)に示されるように王の舞が神聖な存在として認識されてゆく消息と軌を一にしているであろうし、祭礼人の素性を隠そうとする意志に貫かれた(10)(11)が最も雄弁に語るところでもある。



麻生を出発する祭礼人、両手を隠して口をきいてはならない

多い。⁽⁴⁰⁾それはまた、象徴的にはある存在様式の終焉からある存在様式への到達を意味するから、通過儀礼を経るものに聖なる属性を託すことになるのである。

儀礼の時間が進行する過程で、王の舞の舞

い手に選ばれた青年は、徐々に日常の文脈を離脱して改変されて

両手と口を失ったまま弥美神社という祭礼の中心へ赴く往路は、

このように儀礼的死を象徴のレベルで体験するプロセスを意味していた。とすれば、王の舞が最も屹立する中の馬場での演技は、祭礼人が聖別された存在様式への転出を果たす移行儀礼として機能し、さらに終了後素性を悟られないように集落へ疾走する復路は、彼が麻生あるいは東山で一人前の成員として受容され直す合体儀礼と見て良いだろうか。以上の如く考える時、王の舞が祭礼のコンテクストの中で通過儀礼の三つの局面全てに用いられているとしても、充分に首肯できるはずである。

身体の部位・機能の欠損を導入部とする前リミネル期(分離)、不自然な動作・姿勢の連続を演技として要求する最も困難なリミネル期(移行)、全身の機能をフル回転させる疾走の線と共に新たな現実に参加する後リミネル期(合体)。そのいずれもが、身体感覚を伴う形で実現されている点に注目して、そこに豊かな演劇性を読み取ることは不可能ではあるまい(例えば、以上のプロセスを「異化から同化へ」と言い換えてみても良い)。エリアーデの術語に倣えば、王の舞とは死と再生を演劇的に体験する装置であった。エリアーデはまた、オーストラリアの成人式儀礼を例にひきながら次のように述べる。

「母の住む世界は俗界である。修練者がいま入る世界は聖界である。この二つの世界の間には断続があり、連続は断たれてゐる。俗界からある種の聖界へ進むことは、死の体験を含意している。この過渡をなすものは別の生命を獲るために前の生命を断たなければならない。ここにしめしている例では、修練者はより高い生命、聖への参加が可能となる生命を手に入れるために、幼年時代、子供の存在の無責任性——すなわち、俗的存在——を死なねばならない。」⁽⁴¹⁾

こうした見解は、祭礼の中で王の舞の身体がどのように扱われてゆくかを知る時、演劇的枠組の中で充分に捉え直すことができる。即ち、祭礼人は、演じる営為そのものにおいて俗界から聖界へのジャンプを果たし、かつ死と再生の劇を体験していたのである。

とすれば、弥美神社の王の舞が維持する独自の身体性に、より積極的な含意を読み取って然るべきであろう。「ある種のイニシエーションの身体毀損や苦悶（拷問）の常軌を逸した様相に眩惑されないように用心しなければならない。未開文化でも高度に発達した文化領域でも、異常なものや奇怪なものは、しばしば、精神的超越性を強調するのに用いられる表現であることを忘れてはならない。」⁽⁴²⁾

翻って、弥美神社の王の舞も、酔を飲んで身体を柔らかくするような、そして一人で用を足すことができないような常軌を逸した様

相を呈していた。しかし、それに眩惑されないように注意する必要がある。なぜなら、そこにはより高次の存在への変容に関わる深い叡智が息づいているのだから。王の舞が、そのような聖なる知性に、眼に見えるかたちを与えたのである。

六、再生Ⅱ

だがさらに興味深いのは、弥美神社の王の舞が、今まで見てきたような個人の次元を超えて、より広大な地平を獲得していた点であった。祭礼人個人の死と再生の物語は、おそらく王の舞にそのような意味を与えていった地域の在り様と密接に関わっている。つまり、第二節でも予告しておいたが、地域に潜在する独自の論理は、王の舞によって最も明確に体现されているように思えるのである。

エリアードによれば、イニシエーションにおける修練者の象徴的死は修練者自身の再生を意味するにとどまらず、しばしば部族全体の神話と結びついて、宇宙と全部族にとっても再生の機会となる。

「そのみづりがくりかえされるゆえに、神々、開発英雄、神話の祖先は再び地上に眼前し、活動する。子供の神秘的な死と成人社会への目覚めは、かくて宇宙開闢の、人類起源の、そして太初の世界、「夢の世界」の特徴であるすべての創造の壮大なる

反復の一部を形成する。イニシェーションはこの世界の聖なる歴史の要点をくりかえす。そしてこの要点のくりかえしを通して全世界は新しく聖別される。⁽⁴³⁾

つまりイニシェーションは、個人を超えた共同体レベルの、宇宙的な次元での把握を必要としているのである。そこで王の舞に視線を移してみよう。なぜなら、ここでも地域で語られる神格との理念的接合が試みられた結果、同様の消息が迎れると思えるから。その最も象徴的な現われとしては、「大豊年!」といったかけ声が優れた演技を賞賛して発せられる事実を指摘しておく。但し、こうしたメカニズムを知るには、先ず地域及び祭礼において顕著に観察される異文化接触のテーマを前提にする必要があるだろう。勿論、それが若狭全体の地域的特性とも深く結び合っているのは想像に難くないが、この点を詳細に検討する作業は別の機会に譲ることとした。本節は、あくまで弥美神社の祭礼に即した考察にのみ向けられる。

第二節で紹介したように、弥美神社は、地域のアイデンティティと不可分に関わる伝承を擁していた。即ち、弥美神社の神霊（金の御幣）が新庄の大日にある仏ヶ洞のヨボの木に降臨し、それを弥美神社のある宮代まで移したと言うのである。また伴信友の『神社私考』四には、「今其社記を換るに、大寶二年奉始日月両輪、天照大

神國家守護の靈社二十八所名影を、白幡に秘して耳の川邊帶て、深山の空地に天降らせ給ひ云々、此地を籠野といふ、百年餘の後御社村に祭る云々」と見える。これを伴信友は「此社記例の佛さまにて、論ふにも足らぬ偽事漫言どもなり」と評し、妄説と断じているが、祭礼を構成する神話として、伝承の世界ではリアリティを持ち得ている側面は否定できない。

しかもこの伝承は、文化の中央からの伝播を物語っているとも理解される。したがって、弥美神社に近江坂本の日吉大社が分置合祀されている事実や、新庄の氏神が日吉神社である事実を合考するならば、近江の山の神が若狭の田の神となって到来する信仰のベクトルを想定することも可能だろう。伴信友の考証によって、弥美神社の祭神は、孝元天皇の孫（日子坐王の皇子）に当たり、若狭の耳別の祖である室毘古王（『古事記』中巻）とされる。また、雲谷山及び三十三間山をはさんで反対側に位置する三方郡三方町成願寺の閻見神社の祭神は、室毘古王の母・沙本之大閻見戸売であった。こうした微表は、山越えに同一の信仰が移入した消息を暗示しているのではないだろうか。

それともかくとしても、かかる伝承は、明らかに古代王権に連なる室毘古王が中央から山を越えてこの地域を統治するために到来したとする神話と重ね合わされている。実際には室毘古王の「王」

と王の舞の「王」といった語呂合わせから生じた方便であつたにせよ、いくつかの点でイメージを共有していた両者の偶然の出会いが生んだ奇妙な相似律が、民俗的思考を刺激して王の舞Ⅱ室毘古王の構図を育成していったのではあるまいか。⁽⁴⁴⁾ エリアーデの言う神々、開発英雄、神話の祖先(Ⅱ室毘古王)の地上への招喚が、王の舞の身体上に幻視されたとしても故無しとしないのである。さらに、室毘古王の文化英雄もしくは開発神格的性格に注目するならば、新しい技術や異質な文化の流入を象徴していると読む視角が可能になるに違いない。

実際、弥美神社周辺には、異文化接触に関わる情報が数多く見出せる。いちいち触れる余裕はないが、とりわけ農耕の生産形態と非農耕の生産形態との間で交わされる異文化接触は、祭礼の中では幣迎えにおいて特に強調されているように思われる。というのも、一本幣・七本幣を捧持する新庄が主として林業を営んでいるのに対し、大御幣を担当する幣組はいずれも稲作に代表される農業を生産形態とする点で共通しているのである(例えば、筆頭の興道寺は付近で最も豊かな米の生産高を誇っている)。したがって、二つの集団が劇的な対面を遂げる幣迎えは、地域に濃厚に看取できる異文化接触のテーマを視覚的に再現したものと考えられよう。

この場合、神霊そのものは一本幣から大御幣に移ると観念さ

れており、農耕に対して非農耕的生産形態が上位に置かれているのは、祭礼全体を貫く論理として極めて興味深い。しかし、差し当たり問題とすべきは、幣迎え↓幣押し↓幣納めと進行する一連の儀礼の中に仕組まれた芸能の位相についてである。幣迎えにおける一本幣及び七本幣を、農業を生産形態とする集団の中に到来する外部者のシンボルと解釈するならば、後続する王の舞・獅子舞もまた、同様の機能を与えられているのではなからうか。一本幣・七本幣に倣い、大御幣との間で幣迎えの所作を行なう事実から判断して、これらの芸能もまた、異質なもののイメージを体現するべく祭礼の文脈の中に配置されていると見做せるのである。

このように考察を進めるならば、幣押しの完了を待って演じられる王の舞と獅子舞の位相は、もはや明らかであるように思われる。既に述べたように、大御幣を中心に展開された儀礼は、地域の存立に関わる神話に立脚しながら、神霊Ⅱ外部のイメージを祭礼空間の中に鋭く差し込むものであった。不可視の神霊が大御幣に乗って本殿に収納されたと了解されると、大御幣をめぐる儀礼が終結する。王の舞・獅子舞は、まさにその直後に出現するのである。したがって、先に幣迎えで一本幣・七本幣と共に登場し、今また大御幣が収まると同時に現われるこれらの芸能は、外部から到来する異質な力を受肉しつつ演じられていたと知れる。

里の農耕に対する山の非農耕的生産形態、稲作農耕文化に対する畑作農耕文化、民俗的信仰に対する普遍力としての仏教（密教）……。それは、如何なるレベルであっても構わない。要するに、関係性における差異自体が重要なのである。さまざまな異質なものと接触によって産出された差異の群れが、乱反射して像を結んだ焦点に、王の舞・獅子舞は立ち現われる。とりわけ王の舞の際立った異形性は、はじまりの時から外部のイメージを充分に備えていたから、地域に対して強度の衝撃を与えるに充分であったのだらう。

ここで再び、王の舞が祭礼においてしばしば特異な扱いを受けていた事実を想起されたい。日常的な行為が禁じられた上に、象徴的に不具化される結果、祭礼人は固有名詞を剝奪されて個人の次元を離脱し、無名性の中で演技せざるを得ない。さらに、祭礼人の素性は秘匿される必要がある。こうした消息は、王の舞を神聖視する地域の志向を示すと共に、彼が地域全体に対峙する巨大な存在に変わってゆくプロセスを告げていると考えられよう。⁽⁴⁵⁾即ち、さまざまな外部のイメージを刻印された王の舞は、やがて外部から吹き込む力を畏怖しつつも希求する視線——それは信仰と呼ばれる——の対象として地域に受容されてゆくのである。

祭礼人。祭礼と個人が同一視されて連結したこの奇妙な語は、王の舞が地域のどのような要請に応えていたかを生き生きと伝えてく

れる。祭礼人は、地域が異質なもののへの信仰の対象として創出し、押し上げていった存在に他なるまい。逆に言えば、個人を祭礼人に改変する働きこそ、そうした信仰と同義であった。彼は、等身大でありながら、地域大の拡がりや身体の内に取り込む離れ業を演じるべく期待されているのだ。とすれば、王の舞の演技そのものに要求されてくるのもまた、新しい技術や異質な文化といった見知らぬ力の視覚化である。毎年の五月一日に弥美神社に統合される地域の眼差しは、そうしたイメージを王の舞を演じる身体の中に求めようとし、かつ異常な身体感覚として受容しようとしていたに相違ない。

前述した如く、「大豊年！」といったかけ声は、王の舞の演技の到達度に応じて発せられる。つまり演技の巧拙が、そのまま地域の未来を決定すると考えられている訳だ。王の舞が技芸に関する冷徹かつクリティカルな視線と対応していたのも、こうしたメカニズムを前提にすれば首肯できよう。

そこで、王の舞を保存するいささか秘密結社めいた集団Ⅱ清義社が、徹底した技術主義に基づいた伝承を可能としている理由も、王の舞に演技の質を要求する地域の要請の所産であると理解できる。あの超絶技巧は、技術そのもののへの明晰な信仰に支えられて押し出されていたのである。清義社の成員は、年令順に必ず一生に一度だけ王の舞を舞わなければならなかった。勿論、一人前の人間として

認知されるための試練である以上、その通過儀礼的性格は強調されて良い（通過演劇と言うべきか）。一旦日常の文脈から切断されて聖なる次元へと参入し、試練の後に日常に帰還・統合される意味で、確かにこの王の舞を通過儀礼と位置づけることの妥当性は疑えないだろう。

しかし、ここでの関心に引き寄せて言うならば、そのような属性を王の舞に付与する地域の論理にこそ光が当てられるべきではないのか。祭礼に集結する観客は、充分鑑賞に値する王の舞の技術が身体上に繰り上げられる光景を目の当たりにして、異質な力を感知する。それは同時に、地域が自らを活性化し、アイデンティティを確認する契機ともなっていたのである。なるほど王の舞の演技は、舞い手にとっては、苦痛に満ちた再生のための試練以外のなにものでもない。しかし一方で、観客に代表される地域もまた、目前に繰り上げられる超絶技巧を楨杵として、象徴のレベルにおいて再生を遂げるのである。王の舞の舞い手が固有名詞を剝奪されて、祭礼人という無名性の中で地域の意思を反映しつつ演技するのはそのためであった。

地域の意味とは何か。おそらくは、疲弊した日常性を更新するために、何者かが鋭く差し込まれるのを期待することではなかったのだろうか。あらゆるものから等距離に身を引き離れた何者かによっ

て、膠着した現実に裂け目を入れる異化の試み。エルンスト・ブロッホは、ブレヒトが注目した異化効果について、「弁証法的な逆転をおこなうことで驚異体験の一つになりうるものであり、まさにその異化効果によって、はるかな遠方の驚きから身近かな洞察が引き出される⁽⁴⁶⁾」と述べている。「余りにも親しみ慣れてしまったものにハッとおどろかすような遠い鏡をさしかける⁽⁴⁷⁾」ために、王の舞は地域から一旦離脱して、神格化されてゆかねばならなかったのである。

このように考えてみると、今や王の舞が地域におけるプロフェッショナルの芸能として機能していることが理解されるはずである。演技によって自らのアイデンティティが成立する状態をプロフェッショナルと呼ぶならば、通常は專業芸能者の位相が思い出されるが、王の舞はそれとは異なったプロフェッショナルの可能性を示唆しているかのようだ。確かに個人のレベルからすれば、一生に一度演じるに過ぎない王の舞をプロフェッショナルの芸能とする指摘は、たとえそれが技術主義であるとしても、幾分奇を衒った印象を否めない。毎年交代すれば、巧拙が生じてくるに違いないから、芸能の質を保存するためには必ずしも優れた伝承方法とは言えないだろう。もし単に鑑賞の対象として高い水準に維持することのみが目的であるならば、最も技術に長けた者が半永久的に担当すれば良いはずだからである。

にもかかわらず、圧倒的な技艺に支えられた、文字通り一世一代の演技が繰り出されなければならないのは、王の舞が地域全体にとってプロフェッショナルな存在であるからだと思われる。即ち、何度か言及した如く、衝撃力を湛えて鋭く立ち現われる高度の技術は、外部のイメージを各々の集落の成員に提供しながら、地域が自らを映し出す共通の鏡となる。その外部性によって、地域を吊り支え、活性化する契機たり得るのである。この文脈の中に王の舞の存在形態を配置してみよう。年毎に果たされる地域の再生とパラレルな関係にある王の舞が、一生に一度しか舞えないが故に時代性を貫いて、つまり個人の生命の限界を超えた時間の幅の中で、地域を賦活し続けるメカニズムはもはや明らかであろう。祭礼人とは、異質な力を保存する容器に他ならない。こうした論理を知る時、王の舞はこの世界におけるプロフェッショナルな演技者として評価される必要があると考える。

さらに、清義社についても付言しておきたい。清義社は祭礼の中で独占的に音楽を担当しており、幣迎えは勿論、大三ヶの獅子舞の時ですら、囃子は彼らの管轄である。とすれば、村落からの相対的自立性を保つこの集団も、地域の中では芸能の外部性を保存する技術者集団として、プロフェッショナルな芸能者集団と見做せなくもない。実際、笛を練習する共通の目的によって、この集団は結束を

強化しているように窺われた。

王の舞は、個人の再生ばかりではなく、地域の再生をも実現するべく期待されていた。つまり、限定された個人にむけては通過儀礼として用いられる一方、開かれた地域の成員にとっては一年に一度の祭礼の場で観客として自らのアイデンティティを確認し、社会の存続を意識する契機ともなる二重性を獲得していたのである。それは勿論、若者組の芸能として存続されてきた歴史的事情と切り離して考える訳にはゆかないものの、今日なお演技の質、さらには巧拙が、想像の領域においてはそのまま地域の再生と結び合って認識されている点は瞠目に値する。ところでエリアードは、身体―家―宇宙を同一視する宇宙論的思考について触れ、次のように述べている。

「身体は宇宙と同じように結局は一つの∧状況∨、人が自分に引き受ける存在条件の体系である。(中略)人間は、彼がそれに向かつて予定されているところの模範的状况に意識して順応することにより、彼はみずからを∧宇宙化する∨。言い換えれば、世界の特徴であり、本質であり、ついにすべての宇宙を規定することの、相関的制約とリズムとの体系を、彼は人間的尺度において再現する。⁽⁴⁸⁾」

しかし、身体から紡ぎ出される思考に忠実であるならば、エリア

ーデの言辭は、次のように変奏されても良いだろう。祭礼人は、それに向かつて予定されているところの模範的狀況に意識して順応し奉仕するのではない。演技の強度が儀礼を吸引し祭礼空間を受肉する、そういった意味で彼は宇宙化するのである。予定調和的に設定された宇宙の象徴的次元にとどまることで、やがてその中に組み込まれてゆくよりも、それを乗り越えて引き裂くような演技によってのみ、身体の宇宙化、宇宙の身体化のダイナミズムは眼前すると言えようか。個人の再生がとりもなおさず地域全体の再生でもあるといった、二つの層が完全に重なり合う特権的瞬間を記述すること。そのような営為は、強度を孕んだ演技の只中において実現されたならば、さらには祭礼空間も演技の外在化に他ならない事実を目を開かせてくれるであろう。

繰り返すが、地域は、王の舞の苦痛に満ちた超絶技巧の中に新しい技術や異質な文化を見出し、それを異常な身体感覚として受容していた。そのために、王の舞は、演技の内在律をそのまま祭礼の時空を包み込む論理へと拡張することができた。こうしたメカニズムを射程に収めた上で、次節では、地域が王の舞の演技から何を掴み出そうとしたのかについて、引き続き考察を進めてゆこう。その過程で、もう一つの芸能である獅子舞が果たす機能も自ずと明らかになってくるはずである。

七、現 実

具体的には、身体を極限状況にまで誘い出した上で、その状態を持続する演技が実現された時に、王の舞は異和的なイメージを最も強く与えてくれる。詳細についてはエピソードを含めて既に論じておいたので、ここでは反復しない。しかし、およそ不自然極まりない身体性を要求する象徴的かつ具体的思考は、特筆すべき内容を有していると考えられる。手を払う時には、勢いに任せて回してはならない、寸前で止めよ。しかも上体は真っ直ぐに。腰を深く降ろした際には、前屈みになってはならず、かつ踵を上げてはならない。鉾を持つ時は、両肘を曲げず、しかも握ってはならない。同時にいくつもの規制が施される身体は、それがあたかも無機質な一個の物体であるかのように取り扱われて、過度の変形を受け入れざるを得なくなるのだ。

そこには、不自然な状態の持続、自然への加工を旨とする思考が息づいている。自然を直角に折り曲げる技芸。まるでバリ島の演劇を思わせる演技術が地域に刺し込まれる、その角度の鋭さに、観客は外部から到来する異質な何者かを確実に捉え、はじめてその圧倒的な強度に具体性を伴った信仰を寄せることが可能になるのである。

る。ところで、アントナン・アルトーは、バリ島の演劇に触れた時の驚きを次のように記述している。

「彼らは切端つまったところで、一步一步、一種の挽回を果たしているように見える。彼らは抜け出すことの出来ない拍子の迷宮のただ中に迷い込んでしまったと思われた時、今にも混乱に呑み込まれそうに感じられた時、独特なやり方で平衡を挽回する。

体を独特なやり方で弓なりにしたり、脚をねじ曲げたりして、しめすぎた雑巾を、拍子に合わせてしぼろうとしているかのようである。(中略)それらの機械化された存在を見つめていると、一種の恐怖に襲われる。もう、それらの喜びも苦しみも、彼ら自身には所属しておらず、彼等は訓練を経た儀式に従っているにすぎず、俗世の上にある叡智の意のままになっていると思われる。そして、つまるところ、まさにこの「俗世を超えた、天意のままの生命」という印象こそ、この上演のもっとも驚くべき点である。冒してはならない儀式に立ち合っているような気持ちにさせられる。」⁽⁴⁹⁾

アルトーにとって、極限的ではあるが明晰な幾何学に貫かれたバリ島の身体は、痙攣する自動人形のイメージで捉えられるから、それはもはや機械と化した運動態そのものである。そして彼は、厳密な法則性を描く演技機械としての身体に、神聖なヴィジョンを発見

する。それが、あくまであまりに自律的な運動の線に対して与えられた点に注意しよう。完全に統御された身体技法は、途方もない異和性に満ちた力すら引き寄せて、神聖舞踏のステップを規則正しく運んでゆく。

外見上の差異を超えて、こうした記述言語は、直ちに弥美神社の王の舞へと向かわないではいられない。絶え間なく加工を施される王の舞の身体もまた、空間に点を穿ち線を描く幾何学を実践する演技機械を髣髴とさせる。緩やかではあるが規則的な運動の軌跡と一瞬の停止、その繰り返し。異質な力との出会いが招く緊張度の高い瞬間は、過度に不自然な状態の持続を実現する身体に翻訳されて、観客に目に見える形で提示されることになる。観客が異和性に満ちた神霊Ⅱ外部を感知するのは、演技機械の名に相応しい正確無比な運動の残像においてであった。

それはともかくとして、演技終了後の王の舞の挙動には興味を惹かれる。祭礼人の素性は問われてはならないのである。演技が異和的なイメージを喚起して過度に突起的であるのに対して、演技が終了するや否や、彼は消滅する必要があった。王の舞は、ただ演技の時空にのみ鋭くたち現われて、地域に楔を打ち込むべく舞われる芸能に他ならない。そして、全力疾走による集落への帰還は、王の舞が地域の存続に関わる神聖な存在としてどれほど強く待望されていた

たかを、あまりにも雄弁に物語っているだろう。彼は、一年に一度地域に到来する救世主であった。このように王の舞の一手一投足を執拗に追跡すると、疲弊した日常性に亀裂を入れて、地域に分裂的な状況を導入するに充分な外部のイメージが王の舞に形象化されていることは、もはや疑えないように思われる。しかも、共同体レベルで異化効果を実践する点で、王の舞はブレヒトを凌駕していると言ええるかもしれない。王の舞が、膠着した現実から新たな再生の契機を掴むための異化の戦略として機能していたことを再確認したなら、さらに歩を進めよう。

自らの活性化あるいは再生のために、外部の導入が不可欠であるような集団は、グレゴリー・ベイトソンが集団間の関係性を理論化するために用いた図式を借りれば、対称型と相補型を掛け合わせた互換的なパターンを採用していると考えられる。⁽⁵⁰⁾ 対称型の関係性とは、競争・張り合い・ライバル関係として捉えられる相互作用であり、何らかの抑制が働かなければ、極端な対抗意識がエスカレートしてついにシステム全体の崩壊を迎えざるを得ない（対称型の分裂生成）。一方、相補型の関係性は、支配―服従・顕示―見物・依存―庇護など、異なった行動により支え合う（一方の庇護に対して他方が依存する）相互作用を指す。この型の分裂生成も、抑制が働かなければ双方の集団の成員の性格を極端に歪めてゆき、両者の敵対

関係を強める結果、システムの崩壊を導くものである。

ところが、こうした二種類のプロセス間には、さらに相互反応が成立し得るのであって、互いに打ち消し合うように働くことが知られている。これを互換性のパターンと呼ぶ。「相補型の裂生（支配者と服従者への分化）が不快なまでに進んだ場合、少々の張り合いを演じて緊張をはぐし、逆に張り合いが行きすぎになった場合、少々の依存関係をつくり出して一息つくという例である」⁽⁵¹⁾ このパターンは、内部に緊張が補い合われ動的均衡が維持されるために、決定的な分裂生成に発展しない。

ベイトソンの以上の理論は、特に異文化接触を分析する際に有効性を発揮すると思われる。したがって、本稿で扱ってきたテーマにとっても、恰好の理論的枠組を提供してくれるはずである。もし王の舞の超絶技巧が、果てしなく地域に亀裂を入れ続けるとしたら（分裂生成）、極端に異和的なイメージはやがて耐え難いストレスをもたらし、ついにはシステムの関係性が破綻してしまいうだろう。その場合、王の舞は、結束を崩壊させこそすれ、地域の精神的紐帯として機能することにはならないのである。しかし現実には、亀裂が一定の段階に達すれば、過剰に極大化する欲望を持つことはない。分裂生成は、身体に内蔵されてシステム化され、関係性の破綻に至らないうちに収拾する回路があらかじめ設定されているからであ

る。

しかしこれは、演技が無難で適度な地平にとどまることを何ら意味しない。そして、絶頂状態の代わりに、完全に統御された一定の強度が布置される。再びベイトソンによれば、バリ島のエートス⁽⁵²⁾には、頂点に向かわずに恒常的に生を炸裂させてゆく連続的強度（それを彼は高原と呼んだ）を安定状態とする特性が見出せる⁽⁵³⁾。分裂生成が一定の段階で回避されるシステムがあらゆる局面に埋め込まれているために、最終的な破綻は訪れない。したがって、一定の強度を持続する高原型の状態が絶頂状態に置換されるのである。

さらにベイトソンは、バリ島の人々の文化にその反映を読み取っており、微細な運動性を知り抜いた上で動的平衡を持続する身体感覚を指摘している。ところが、このようなバリ島の身体感覚は、弥美神社の王の舞を支える論理と極めて近似しているように思われるのである。回復不能の状態に至るまで地域に亀裂を入れるかわりに、分裂寸前の状態を限りなく持続する運動の線を空間に刻んでゆく技芸。地域が最も強固に結束するための前提となるためにこそ、王の舞のそのような身体は、完全な分裂の手前まで地域に亀裂を入れるいわば深裂⁽⁵⁴⁾の試みを、しかも不断に繰り返してゆく連続的強度を実現しなければならなかったと言えよう。王の舞の演技があまりに際立った印象を与えるのは、決してその異貌のせいだけではな

い。

しかし、地域が王の舞によって鋭く切開かれて深裂状態に陥ったならば、無力化しないうちに再び修復し統合される必要がある。そこで、もう一つの芸能である獅子舞が注目される。獅子もまた、幣迎えの際には、王の舞と共に外部性を刻印された異質な存在として登場した。但し、獅子舞は、王の舞とは正反対のベクトルに作用する。弥美神社の獅子舞は、観客の只中に突入してゆく観客巻き込み型であり、王の舞の演技を通して認識された異質な力を地域の中に同化する働きを期待されていたと見て良いだろう。

前にも紹介したが、王の舞と獅子舞の間には、上演順序をめぐる伝承が語られている。それによると、かつては獅子舞・王の舞の順に演じていた。ところが、誰もが獅子舞を好み、長すぎる王の舞にやがて退屈して帰ってしまうので、対抗策として順序を入れ替えたと言うのである。この伝承は、獅子舞は最後に演じられて、祭礼の場を閉じる役割を果たすべきだとする観客の思考を反映していると考えられる。獅子舞の呪術的な祈禱の力も、獅子舞に有利に作用したはずで、現在でも観客は獅子舞の方により親しみを覚えるのが常である⁽⁵⁵⁾。また、祭礼のコンテキストとしても、宙吊りの感覚を残したまま王の舞で終了するよりも、獅子舞によって同化を果たした方が安定度は高い。異質な力や技術を無事に受容できた実感は、この

配列によってより強く獲得できるに相違ない。日常性に入った亀裂を修復して、新たに準備される日常性へと再帰する契機を導き出すこと。こうして分裂的な状況は、注意深く回避されてゆくのである。

改めて整理してみよう。王の舞は、地域に鋭く亀裂を入れて疲弊した日常性を生気づける、つまり異化効果を身体レベルで具現する。それに対して、後続する獅子舞は、より積極的な働きかけによって、王の舞が創出した観客との間の緊迫した関係を解き放つ。さらには、獅子に迫りかけられて逃げ回るといった疾走のラインによって、観客に異質な力と地域との霊交・再統合を心地良い身体感覚として認識させるのである。

荻野恒一が「異なる文化の接触地帯において、とりわけ低い文化圏に属する側から、妄想型分裂病が発生しやすい」と述べているように、本来、文化接触は上位と観念される文化に常時さらされる側に深刻な危機をもたらす。しかし既に触れたように、地域にとっては、アイデンティティの危機に至らない程度に、周期的に異質な力を導入するメカニズムを装填しておきさえすれば良い。したがって、地域の存立のために求められるのは、実は象徴化され言語化された外部であった。とすれば、弥美神社の氏子集落圏が構想した祭礼は、こうした異文化との生の接触を儀礼及び芸能に翻訳し、観客が演技として擬似的に体験するための解釈装置であったとも言える

だろう（例えば王の舞は、恒常的に到来する可能性のある異質な力を、一年に一度という限られた時間に集約した上で、身体に開放する装置であると理解される）。したがって、その中で産出される異文化との接触が地域の決定的な崩壊を誘発する可能性は、ゼロである（はずである）。

にもかかわらず、王の舞の演技は、他ならぬ演じる身体によって、全く新しい現実を鮮やかに切り開いてみせる。このことは、やはり特に強調しておいて良いだろう。演じる身体とは、一旦象徴化された外部をさらに引き裂いてゆく運動態たり得る刹那、持続的に繰り出される演技の強度によって、外部そのものを垣間見せる実践である。このように考えるならば、王の舞の演技を形づくる不自然な状態の持続は、外部の寸前で踏みとどまることで、かえって外部を触知するために選ばれた戦略であったように思えてくる。即ち、自然の状態をいわば直角に折り曲げるような技芸に触れることにより、観客の日常的な意識の層は荒々しく剥ぎ取られ、全く新しい現実が観客の前に立ち現われてくるのである。それはまた、地域を生気づける根源的な他者の手ざわりであるかもしれない。

アルノルド・シュッツに導かれて、現実を多元的であると把握するならば、日常生活の現実に対して、無数の現実が存在することになる。夢の世界、心像と空想的想像物の世界、芸術の世界、宗教的



大役を終えてくつろぐ祭礼人

体験の世界、科学的観照の世界、子供の遊びの世界、狂気の世界……。それらの世界は、いずれも現実の「限定的な意味領域」⁽⁵⁷⁾なのである。さらに本稿のテーマに即して語るならば、演技の世界もまた同様であると付け加えておかねばならない。したがって、至高の現実としての日常生活もまた、限定された意味領域のうちの一つに過ぎない。ところが、この日常世界の現実とは、通常ごく自然なものであるかのように認識されている。そのため、一つの現実から他の現実への移行は、シュツツによると、飛躍あるいは衝撃によってのみ実現可能であるとされる。この場合の飛躍あるいは衝撃とは、

「意識の緊張が、異なった生への注意に基づけられることによって、根源的な変様を被ること」⁽⁵⁸⁾を意味しているであろう。

そこで、王の舞の技もまた、地域のアイデンティティに揺さぶりをかけるラデ

イカルな実践であると主張できる。過度にデフォルメされた身体が喚起する衝撃を契機として、日常生活の中では自明のものとして受け入れられているある意味領域を突破し、全く別の意味領域、つまり演じる現実へと移行すること。かかるプロセスを通して、地域は多元的現実に対する感受性を確かなものとしてゆくののである。演劇的視座に力点を置いて、こうした認識をさらに徹底させるならば、演じられる虚構の世界に対して、演じられない現実の世界があるのではない。現実の世界とは、むしろ相互に響き合う個々の演技が織り上げてゆくそれである。⁽⁵⁹⁾

弥美神社の王の舞という具体的な事例によりつつ、以上のように考えるならば、王の舞を支える内在律が民俗社会に培われた論理と向き合っていた事実と直面するであろう。地域は、王の舞を通して演じられる現実を全きリアリティと共に生きることができた。その意味で、民俗的思考の中に布置された王の舞とは、演じられる哲学として地域に観客の前に現われたのである。

註

(1) 山路興造「三匹獅子舞の成立」『民俗芸能研究』第三号、一九八六年、六五頁。また同「芸能伝承」『日本民俗学』、弘文堂、一九八四年、一八五―二〇〇頁、には、氏の伝播論がチャート化されている。さらに、舞踊民俗学のアプローチを構想する板谷徹は、「民俗の舞踊・地域の中の民族芸術」『民族芸術学』、日本放送出版協会、一九八六年、

一九〇頁、に次のように述べている。「都市の芸能と民俗の芸能との交渉は、おもに△かたち▽のレヴェルに現われ、民俗の芸能を日本芸能史の材料とする時には、△かたち▽のレヴェルにのみ注目することになる。しかし都市に源を持つ△かたち▽に民俗的心意が働いて、本来その芸能―舞踊の持っていた意味は、民俗的世界のなかであらためてその意味を賦与されることになる。」「首肯すべき見解であろう。

(2) 分析にあたつての思考の枠組については、拙稿「王の舞の研究へ向けて」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第三十三輯、一九八八年、に記しておいた。

(3) 同「王の舞の成立と展開」『芸能史研究』第二一〇号、一九八八年。なお、内容は第24回芸能史研究会大会における研究発表(一九八七年)に基づく。

(4) 同「王の舞の研究へ向けて」、ならびに同「王の舞の修辭学」『演劇学』第二十九号、一九八八年、では十五箇所としたが、その後敦賀市在住の入江宣子氏より、福井県大飯郡高浜町小和田の伊井諸神社で十月十七日に「田楽舞」と共に奉納される「りょう舞」の存在について御教示を受けた。この「りょう舞」が王の舞であることはまず間違いないから、ここで訂正しておく。今後の調査次第では、この数はさらに増えるかもしれない。貴重な情報を提供して下さい。入江氏に謝意を表すると共に、この事例についてのより綿密な調査を期したい。なお、この事例に関する概要は、入江宣子「高浜町小和田の田楽舞」『えちぜんわかさ』第九号、一九八八年、を参照のこと。

(5) 山路興造「荘園鎮守社における祭祀と芸能―若狭三方郡を中心として」『芸能史研究』第六十号、一九七八年。

(6) 王の舞を扱った研究は多くない。先駆的研究としては、錦耕三「王の舞の研究」『芸能』第三巻第四号、一九六一年、同「王の舞の由来」『えちぜんわかさ』第3号、一九七六年、水原清江「日本における民間音楽の研究―若狭湾沿岸における王の舞の総合的研究―」、民俗文化研究所、一九六七年、がある。この他に、朝比奈威夫「鼻高と獅

子」『芸能論纂』錦正社、一九七六年、等が挙げられよう。また特に王の舞の発生及び起源については、新井恒易『続中世芸能の研究』、新読書社、一九七四年、ならびに植木行宣「上鴨川住吉神社の芸能」『上鴨川住吉神社の神事舞』、兵庫県加東郡教育委員会、一九八一年、にも言及が見られる。

(7) 拙稿「王の舞の修辭学」では、王の舞に与えられた様々なイメージの質について論述した。

(8) したがって本稿の言説は、王の舞の独自性あるいは若狭の地域性として、直ちに一般化されるものではない。あくまで個別的な思考の実験であると言ひ添えておく。

(9) 山路興造、前掲書、六頁。

(10) 弥美神社の王の舞については、水原清江、前掲書、一章が設けられている。しかし弥美神社の祭礼と芸能全般に関しては、未だまとまった報告がない。信頼できるものとしては、上井久義「宮尾儀礼の構成」『日本民俗の源流』、創元社、一九六九年、がある。昭和三十八(一九六三)年以来三回にわたる調査に基づいた論述が見られる。しかし、非常に複雑な構成と内容を持つため、従来部分的に紹介を試みただものの中には、誤りも少なくないようである。そのため筆者は、弥美神社の王の舞を中心に据えた詳細な報告の発表を予定している。なお本稿の記述は、基本的には一九八四年から一九八七年に至る四年間の調査に基づいている。

(11) 骨子のみは、拙稿「王の舞の研究へ向けて」、一三七頁、に概説しておいた。

(12) 以下は、麻生在住の白井忠夫氏が控えておられた覚え書きと、清義社の覚え書きをもとにして、昭和六十一年(一九八六)四月二十六日から五月一日にかけて調査したものの報告である。特に、貴重な資料の閲覧を許された白井氏に深く謝意を表したい。

(13) 若狭に残る王の舞の多くは、それを一概に形骸化と断ずる訳にはゆかないとしても、極めて儀礼的な身体性に支えられている。例えば、

- 福井県遠敷郡上中町日笠の広峰神社の王の舞や、小浜市若狭の椎村神社の王の舞を見よ。また三方郡三方町気山の宇波西神社の王の舞の芸態については、福井県三方町教育委員会編『宇波西神社の神事と芸能』、福井県三方町教育委員会、一九七九年、七七―九〇頁、が詳しい。
- (14) 水原清江「美浜の弥美神社に残る王の舞の研究」『日本における民間音楽の研究——若狭湾沿岸における王の舞の総合的研究——』、一九七八頁、参照。
- (15) 池田弥三郎『まれびとの座 折口信夫と私』、中央公論社、一九六一年、一八八頁。
- (16) 同書、一八八頁。
- (17) 山口昌男「足から見た世界」『文化の詩学』、岩波書店、一九八三年、一九九頁。
- (18) 武井協三「狂言の「仁王」、ゆうなんの物真似、荒事の見得」『園田学園大学論文集』十七、一九八二年、六七頁。
- (19) 同書、六七頁。
- (20) 演技について書く行為も、言語を用いてなされる以上、言語が内部に形成してきた装置によって装置自体を反復する円環構造に捕獲されざるを得ない。演技に内在するものを言語化しようとすれば、常にこうした陥穽が待ち受けている。そこに演劇論の困難な状況が潜んでいるのである。そのような拘束をくぐり抜けて演技を言語によって内部から突き砕かなければならない。しかし、言語が内部に形成してきた装置を破壊するに足る強度を持った言語が、果たして成立し得るのだろうか。しかし、ジュリア・クリステヴァは次のように語っている。「身振り表現の実践的性格のゆえに、身振りの記号論は、コードメッセージ・コミュニケーションという構造を横断し、結果を予想し得ないような思考様式を導きいれる存在理由をもつことになるだろう。」『文学の政治性』『ポリログ』、佐々木滋子訳、白水社、一九八六年、八九頁。と。連続的強度を孕む演技——例えば王の舞のようない

- が、意味生成性の過程を体现するとしたら、演技を言語の領域へ移し換える運動もまた、不断に反復されるのでなければならぬ。
- (21) 宮原忠一・荏島政三郎「若者組とその消滅過程」『若狭の民俗』、吉川弘文館、一九六六年、九七―九八頁、参照。清義社が神社の祭礼にとって重要な役割を果たしていた事実が指摘されている。
- (22) 大きく二種に分けられるが、ほとんど変わらない。わずかに異なる点も、記述方法の相違に限られており、内容に影響はない。なお現行案でもある最も新しい改正案は、口語体で記された昭和六十一年（一九八六）二月五日付のものである。
- (23) 大塚民俗学会編『日本民俗事典』、弘文堂、一九七三年、八〇六頁、参照。
- (24) 民俗学研究所編『民俗学辞典』、東京堂出版、一九五一年、六八一―六八四頁。なお若者組に関する研究は数多いが、幅広いバースペクティブでこれを捉えた先駆的業績として、中山太郎『日本若者史』、春陽堂、一九三〇年、がある。また、柳田国男「婚姻の話」『定本柳田国男集』第十五巻、筑摩書房、関敬吾「年齢集団」『日本民俗学大系』3、平凡社、一九五八年、瀬川清子「若者と娘をめぐる民俗」、未来社、一九七三年、天野武「若者の民俗」、ベリかん社、一九八〇年、坂口一雄『伊豆諸島の若者組と娘組』、未来社、一九八五年、など。他にも参看すべき業績は多いが、いちいち挙げなかった。
- (25) 古川貞雄「村の遊び日——休日と若者の社会史」、平凡社、一九八六年、二四五頁。また以下は、同書六三、二五二―二五三、二七二頁などによる。
- (26) 同書、二七二頁。
- (27) 以下の記述は、主に昭和六十一年（一九八六）四月二十六日から五月一日にかけて麻生地区で行なった調査によった。毎年のことだが、連日稽古に立ち会うことを許された清義社の方々に感謝したい。
- (28) 年令順であるから、実際には王の舞定めによるまでもなく、役に当たる者は概ね決まっているのだが。王の舞定めは、清義社が舞い手を

祭礼人に任命する手続きであると言えるだろう。

- (29) 前々年に舞った者は大師匠と呼ばれて、やはり指導に当たると。また他の経験者も補足的に指導する。

- (30) 勿論、若狭に見られる十六の事例は、それぞれに独自の内容を大なり小なり有しており、単純にこのように断定しようとする無理が生じるのも事実である。さらに個別的検討を期したい。

- (31) 同様の体験を経た王の舞としては、兵庫県加東郡社町上鴨川の住吉神社で行なわれるリョンスンの舞が想起される。十月四、五日（古くは九月四、五日）に行なわれる祭礼は、さまざまな翁舞や高足を含む田楽などで名高いが、中でもリョンスンの舞は一際異彩を放っていると言わなければならない。典型的な王の舞でありながら、垂直に曲がった鼻高面、大太刀と小太刀を身体の前で交差させて佩くこと等、いくつかの特徴的な形状を示す。舞い手は、練習を始めてから七年目に宵宮、八年目に本祭のリョンスンの舞を担当することになっている。リョンスンの舞は、おそらくは近世初頭に上鴨川一村内の二十四軒株によって再編成された惣村的結合による宮座を舞台にして、二十四軒株の年令階梯制の主要部をなし、祭祀の中心を担当する若い衆の到達点として設定されたのであろう。そして、やはり過度に不自然な身体性を維持することに多大な注意が払われており、それゆえに教育システムたり得ていたのである。詳細は、上鴨川住吉神社神事舞調査団編『上鴨川住吉神社の神事舞』、二〇一三六、七七―七八、九六一―九八、一〇八一―一〇二頁、をそれぞれ参照されたい。

- (32) アルノルド・ヴァン・ジェネップ『通過儀礼』、秋山さと子・彌永信美訳、思索社、一九七七年、一六頁。

- (33) 同書、一六、一七頁。ジェネップが用いたリミナル（境界状況の）なる形容詞を契機として、ヴィクター・W・ターナー『儀礼の過程』、富倉光雄訳、思索社、一九七六年、の第三章「リミナリティとコムニタス」、第五章「謙虚さと階級制——身分の昇格と逆転のリミナリティ」、も合わせて参照のこと。ところで若者組とは、リミナリティ

ィーと密接に関わる形でターナーが述べたコムニタスの様相を備えていると考えられるかもしれない。

- (34) アルノルド・ヴァン・ジェネップ、前掲書、七六一―七七頁。

- (35) ヴィクター・W・ターナー、前掲書、一三九頁。

- (36) M・エリアーデ『生と再生』、堀一郎訳、東京大学出版会、一九七一年、八一―九頁。

- (37) 水原清江、前掲書、九二頁。

- (38) 神の依り代となる、一種の門松と考えられる。かつて興道寺では、七月二十四日の愛宕神社の祭礼と八月十四日の盆に、それぞれ日枝神社と薬師堂の前に高さ三メートル位の松の木を二本立てていた。かつては若者組の行事として行なわれていたらしいが、現在は見られない。他にも、三方郡三方町神子で豊漁を祈って立てられる漁松（龍宮松、三方町での南部で正月に行なわれるトシトコサンなど、松の木を神の依り代として神聖視する事例が散見される。小林一男「盆の門松、龍宮松のことなど」『えちぜんわかさ』第3号、二二頁、参照。これは、若狭地方をはじめとして各地で見られるオハケのヴァリエーションとも見做せよう。弥美神社の氏子集落では麻生以外に見られないが、三方郡三方町気山の宇波西神社や向笠の国津神社の祭礼などには、オハケが用いられている。オハケについては原田敏明が丹念に調査しており、『村の祭り』と聖なるもの』、中央公論社、一九八〇年、等に言及が見られる。

- (39) 水原清江、前掲書、九二―九三頁。

- (40) ヴィクター・W・ターナー、前掲書、一四五頁。またエドマンド・リーチ『文化とコミュニケーション』、青木保・宮坂敬造訳、紀伊国屋書店、一九八一年、一六〇頁、にも同様の視点が展開されているから、参照されたい。

- (41) M・エリアーデ、前掲書、二九頁。

- (42) 同書、六三頁。

- (43) 同書、四五頁。

- (44) 拙稿「王の舞の修辭学」七頁。
- (45) しばしば王の舞は、豊饒を保証する靈力を有しており、地域の命運を担っていると観念されている。この点については同書、九一一頁、において、いくつかの事例に即して論述してあるから参照されたい。
- (46) エルンスト・ブロッホ『異化』、片岡啓治・種村季弘・船戸満之訳、現代思潮社、一九八五年、一一〇頁。
- (47) 同書、一二二頁。
- (48) M・エリアーデ『聖と俗』、風間敏夫訳、法政大学出版局、一九六九年、一六三頁。同様の思考は、身体に現象学的アプローチを試みる市川浩によっても提起されている。ここに引用しておく。「現実的統合と潜在的統合を統合した具体的身体をヴァレリーの用法を拡大して錯綜体 Implexe と呼ぶとすれば、錯綜体は、すでに歴史的、文化的身体であり、さまざまな仕方、さまざまな層において、宇宙に開かれ、宇宙を肉化している。ルネサンス的な万能の天才はいうまでもなく、すべての人の身がそれぞれの仕方で宇宙を孕み、宇宙を受肉している。そのとき宇宙はまた社会的、歴史的身体の活動可能性の絵画ともなっているのである。」(市川浩「身体・家・都市・宇宙」『叢書文化の現在』2 身体の宇宙性、岩波書店、一九八二年、一三一―一四頁)。
- (49) アントナン・アルトー「バリ島の演劇について」『演劇とその形而上学』、安堂信也訳、白水社、一九六五年、九七―九八頁。
- (50) 以下、次の記述による。グレゴリー・ベイトソン『精神と自然 生きた世界の認識論』、佐藤良明訳、思索社、一九八二年、二六一―二六三頁、ならびに同「人類学における形式とパターン」『精神の生態学(上)』、佐伯泰樹・佐藤良明・高橋和久訳、思索社、一九八六年、参照。なおここに紹介した分裂生成の考え方は、ベイトソンの思考において中心的な位置を占めるダブル・バインド理論の源泉とも言え、Gregory Bateson, Naven, A survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn

- from Three Points of View, Second Edition, Stanford, California, Stanford University Press, 1958, の中で既に示されていた。法政大学出版局からの訳書刊行が待たれる。
- (51) 同『精神と自然 生きた世界の認識論』、二六三頁。
- (52) ベイトソン自身によって、「個人における本能及び情動のあり方のうち、文化的に平準化された部分を表現するもの」と定義される。Naven, p118. 訳は同『精神の生態学(上)』、一七八頁、によった。
- (53) 同「バリ島——安定状態の価値体系」『精神の生態学(上)』、参照。
- (54) 深裂とは聞き慣れないが、羊歯植物の葉身などの形状を説明する際に用いられる術語である。他に浅裂、全裂などの術語もあり、要するに葉身の裂けた度合いを示している。深裂とは、完全に裂け切っていないが、深々と亀裂の入った状態である、と一応定義しておく。なお本稿で分裂と記す場合も、同様の文脈で理解して良い。田川基二『原色日本羊歯図鑑』保育社、一九五九年、参照。
- (55) 遠敷郡上中町海士坂の獅子舞では、最後に口から飴などを吐き出すことがある。ここには、獅子が地域に豊饒をもたらすとする観念が読み取れなくもない。
- (56) 荻野恒一『文化精神医学入門』、星和書店、一九七六年、八八頁。
- (57) 『アルフレッド・シュッツ著作集』第2巻 社会的現実の問題(Ⅰ)、渡部光・那須壽・西原和久訳、マルジュ社、一九八五年、四〇頁。
- (58) 同書、四二頁。
- (59) 例えば、吉見俊也『都市のドラマトウルギー——東京・盛り場の社会——』、弘文堂、一九八七年、一八頁、を参照のこと。氏は、このような視座を上演論的バースペクティヴと呼び、「社会的現実の上演においては上演の外側に「真の現実」があるわけではない」ことを主張している。また同様の認識を支える著作として、E・ゴッフマン『行為と演技』、石黒毅訳、誠信書房、一九七四年、を挙げておく。
- 〔付記〕 本稿の作成に当たっては、佐竹薫氏をはじめとする麻生の方々の多大な御協力を得た。それなくしては、本稿は到底なし得なかった

〔追記〕

であろう。特に清義社の面々は、筆者の長期にわたる調査に対して、いつも最大限の理解を示して下さった。深く謝意を表したい。なお、本稿は、早稲田大学大学院文学研究科演劇専攻に提出した昭和六十一年度修士論文の一部に基づいている。

脱稿後、樋口昭・入江宣子「沿岸地域における音楽の変容——丹後・若狭両地域を中心に——」『日本の沿岸文化』、古今書院、一九八九年、が刊行された。この論考の中で、入江宣子は、若狭の王の舞の特に音楽に注目して詳細な分析を加えている。それによれば、弥美神社の王の舞は、音楽的にもその特異性が顕著であることが明らかである。同書、六七―六九頁、参照。なおこの論考は、音楽について深く立ち入ることができなかった筆者にとって、極めて示唆的であったことを付け加えておく。

（本館 民俗研究部）

Reality Performed

HASHIMOTO Hiroyuki

This paper attempts to clarify the mechanism in which how to recognize the folkloric world is seen through the body expression of the performing art. Taking, as our text, the public entertainment called "Oh-no-Mai" (King's Dance) which occupies a specific situation at the festival performed at Mimi Shrine, Miyashiro, Mihama-Cho, Mikata County, Fukui Prefecture, we attempted to provide an example of the transfiguration experienced by that dance in varied forms in the folkloric society. we consider it certain that as a result the region = spectators will confirm their susceptibility to the multidimensional reality all through out the performance of the King's Dance.

The Oh-no-Mai or King's dance is one of the medieval public entertainments vigorously played at the great shrines and temples mainly in Kyoto and Nara, from the end of the Heian period to the Kamahura period. It used to be performed together with the Dengaku, the Shishimai dance, and so on. It is distributed concentratedly in wakasa district even now. we can moreover find it distributed also in a wide range under similar forms. Schematically speaking, we can grasp this King's Dance established now in the public folkloric entertainment as a result of transfer of "central" entertainments to "local" regions.

If we want to comprehend the phases of King's Dance in the folkloric society, we would have to read out, as respective transfigurations in that society, the individual differences between material cases, presuming a total entity of the King's Dance as such. Our potential folkloric mentality, doesn't it emerge all through that very transfiguration ? In other words, we would like to have a certain viewpoint from which we can read that dance out as a text where the unique logic of the folkloric society has been embodied and projected.

We believe that the King's Dance at the Mimi Shrine should also be treated through the perspective as above. In fact, it is provided with remarkable characteristics, and requires excessively unnatural actions and postures, and this all continuously through the performance. we can safely say that it is a per-

formance played with very high technical level. Moreover the causal immanens supporting that ultra technique existed in the very unique logic fostered in the folkloric society. In this sense, the King's Dance disposed in the folkloric thinking is no other than a sort of performed philosophy for the region = spectators.